Maria da Glória Bordini

Matérias da Memória

Matérias da Memória

Maria da Glória Bordini

Matérias da Memória

1ª edição 2021
Direitos reservados desta edição:
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Projeto gráfico, ilustração de capa e editoração eletrônica: Rafael Menezes Luz
Revisão textual: Flávio Lerner
Revisão editorial: Marleni Nascimento Matte

Maria da Glória Bordini é doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e atua como colaboradora convidada do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Organizou o acervo literário de Erico Verissimo e o antigo Centro de Memória Literária/PUCRS, hoje Delphus. É bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

A grafia desta obra foi atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 1º de janeiro de 2009.

B729m Bordini, Maria da Glória
Matérias da memória [recurso eletrônico] / Maria da Glória Bordini. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2020.
258 p. : pdf

1.Literatura. 2. Memória. 3. Filologia. 4. Organização - Acervo literário - Érico Veríssimo. 5. Criação literária. 6. Acervo Literário. 7. História da Literatura. 8. Biografias literárias. 9. Documentação literária – Preservação. 10. Imprensa – Acervos Literários – Memória. I. Título.

CDU 869.0(816.5)

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.
(Jaqueline Trombin– Bibliotecária responsável CRB10/979)

ISBN 978-65-5725-056-3

Sumário

Introdução 9
A literatura e sua materialidade nos acervos literários 13
Acervos de escritores e o descentramento da literatura 21
A organização de um acervo literário: o caso de Erico Verissimo 31
Sistema de organização 33
Sistema de catalogação 38
Acervos e criação literária: *O resto é silêncio*, de Erico Verissimo 45
Acervos literários e vestígios materiais da criação literária 45
A materialidade da criação literária em *O resto é silêncio* 47
Os rastros do processo criativo: o papel do inconsciente e da cultura 49
O suporte linguístico e a criatividade 58
Acervos literários e Filologia 65
Preservação e função social do acervo literário 65
O estudo filológico nos acervos literários 70
Possibilidades de edição crítica nos acervos literários 74
Editando vestígios de um romance inacabado: 85
A hora do sétimo anjo, de Erico Verissimo
A imprensa nos acervos literários: memória do cotidiano 103
Acervos de escritores, da memória para a história da literatura 117

A função memorial dos acervos em tempos digitais 127
Biografias literárias e fontes materiais 137
O tempo e o vento nas cartas de Vianna Moog e Erico Verissimo 151
Narrativas de viagem e acervos literários 171
A gênese de *O Senhor Embaixador* e sua recepção 181
História documental da criação do romance 183
Movimentos da recepção 209
O romance e sua materialidade em *Incidente em antares:* reinventando a nação 219
Acervos literários, memória e poder 229
Referências 243

[...]
A lembrança foi perdendo
a trama exata tecida
até um sépia diluído
de fotografia antiga.

Mas o que perdeu de exato
de outra forma recupera;
que hoje qualquer coisa de uma
traz da outra sua atmosfera.

Excerto de “O profissional da memória”
de João Cabral de Melo Neto.

Introdução

Este livro se deve a uma experiência desenvolvida no Sul do Brasil, em torno de seu romancista mais mundialmente conhecido, Erico Verissimo. Partindo da preservação de sua documentação literária, outras iniciativas vieram à luz, e uma série de estudos e eventos acadêmicos, que envolveram muitos pesquisadores, docentes e discentes universitários de todo o país, deu corpo à expansão de tecnologias de gestão e difusão do que veio a ser chamado de “acervo literário”. O conjunto de trabalhos produzido por esse empreendimento memorial ultrapassa os limites desta coletânea, interessada em expor algumas das facetas da investigação de acervos, dirigida a várias áreas dos estudos sobre literatura.

A dispersão e a pulverização dos estudos literários em aspectos muito delimitados da cena atual tornam difícil propor qualquer teorização sistêmica para a literatura. Uma das direções tomadas no pensamento teórico, hoje, é a da rediscussão, sob uma perspectiva não mais, ou não exclusivamente, marxista, da materialidade da literatura, buscando articulações da obra,

de seus meios de produção e modos de recepção, no plano espacial, sincrônico, e, no plano temporal, diacrônico.

O elemento novo, que se coaduna com a inclinação preservacionista dos tempos pós-modernos, é a consideração da memória, entendendo-se o literário como presentificação linguística do que se foi, reinventado ou refigurado pelo desejo, através dos meios físicos de comunicação da experiência que abrangem a escrita e seus suportes.

Desse ponto de vista, a literatura se descola da obra para incluir o que a constitui como obra, todas as instâncias sociais e pessoais que inscrevem um enunciado linguístico no âmbito do literário. Em virtude desse deslocamento da atenção teórica, emerge o problema de como se pode compreender o evento da literatura se o que lhe dá seu estatuto está imerso no tempo e só é captável no presente como circunstância passada.

Um dos caminhos possíveis reside na busca de fontes primárias, que subsistam como traços dos vários momentos em que a obra se constitui e permanece. Consistem elas numa ordem heterogênea de objetos físicos, cujo leque de manifestações apresenta extrema variedade. A existência de acervos literários, coleções que reúnem tais multiplicidades com fins de preservação, propõe outra história, não canônica, não voltada para a origem ou a confirmação, mas para a poiésis, o fazer criativo, tanto de parte do autor como de seus leitores, dos fabricantes do livro e de seus disseminadores, sempre inaugurando começos e suplementos e trazendo à cena questões teóricas como a nostalgia da origem, o preservacionismo, a produção da subjetividade, a crítica biográfica, a memória individual e cultural, a problematização do cânone.

Nessa ambiência multiforme, a existência de acervos literários, em que se colecionam o importante e o desimportante, o público e o privado, sob o signo do heterogêneo e do

não hierárquico, oferece outra possibilidade de produção historiográfica ou crítico-teórica.

Documentos dessa ordem, suportes materiais não só de fixação dos momentos de atuação ou imobilidade do sujeito-autor, mas igualmente de seu entorno próximo e distante, tudo isso está disponibilizado nos arquivos e acervos literários. Cada papel ou objeto, mantendo sua individualidade, inscreve em si um átomo do tempo literário. Está à espera de uma investigação consciente de que o significado não é indiferente à matéria que o suporta, a qual, na sua substancialidade física, desfamiliariza hábitos mentais do pesquisador, abrindo novas vias de acesso à compreensão da literatura e proporcionando-lhe bases menos arbitrárias para suas avaliações.

Esta coletânea de ensaios se organiza, pois, pelos pressupostos de abertura da obra literária, da sua não centralidade e autossuficiência, da integração de múltiplos saberes para compreendê-la e interpretá-la, considerando-a nos seus inter-relacionamentos com a biografia do autor, com seus contextos de produção e leitura e suas dimensões nos diferentes espaços geoculturais e históricos. Os exemplos decorrem todos de fontes encontradas no acervo literário de Erico Verissimo. Espera-se que colabore com os esforços envidados por tantos pesquisadores que se voltam para os arquivos em busca de matéria de primeira mão para suas investigações.

A literatura e sua materialidade nos acervos literários[1]

Durante quase todo o século XX, estudou-se literatura de modo imanente, quando os formalistas russos, nos anos 1920, rebelaram-se contra seus predecessores, acusando-os de deixarem a obra literária de lado em favor de abordagens historicistas, em geral biográficas, e filológicas, fundadas na história das línguas. Os marxistas se opuseram à sua noção de literariedade, levados pela questão ideológica da precedência da sociedade e sua organização econômica sobre as obras do espírito. Mais tarde, os novos críticos e os estruturalistas, partidários do legado formalista, também se centraram na obra, sob o contínuo protesto de sociólogos e psicanalistas de várias escolas, quando voltados para a pesquisa do literário. Nos anos 1960, influenciados pela Escola de Frankfurt e sua teoria crítica, mas reconhecendo as conquistas estruturalistas, os teóricos da recepção alemã buscaram negociar a divisão

[1]Artigo derivado de conferência proferida no Encontro de Estudantes de Pós-Graduação em Letras da UEFS, no dia 2 de agosto de 2012.

história-estrutura pela via da atenção ao leitor. Finalmente, os pós-estruturalistas, com os filósofos Derrida e Foucault à frente, vieram para desconstruir as oposições e revelar as formações discursivas que as fundamentavam.

Enquanto a discussão filosófica hoje pretende redimensionar ou corrigir os rumos da modernidade, discutindo as premissas do pensamento iluminista que os impulsionavam, o pensamento teórico contemporâneo da literatura acolhe as teorias pós-modernas, bem como os Estudos Culturais e as teorias pós-coloniais que reagiram, numa base ainda marxista, à incerteza e desconstrução das colocações pós-modernas. Volta-se para as literaturas de alguma forma obliteradas pelo cânone moderno, lidando com as questões centro-periferia, opressão, colonialidade, direitos humanos, minorias, guerras, migrações, exílios, desterritorializações e transculturações.

Uma das inúmeras direções tomadas no pensamento teórico é a da rediscussão, sob uma perspectiva de base neomarxista, da materialidade da literatura, buscando articulações da obra, de seus meios de produção, incluindo o estágio da criação e seus modos de recepção. O fator que relaciona o vasto campo de fenômenos abrangidos é a revalorização da memória. A pós-modernidade, ante o esgotamento da ideia de inovação ininterrupta dos modernos, tem se voltado para a capacidade humana de trazer de volta o passado, mas nunca o mesmo, de vez que deformado pelos impulsos inconscientes e pelas pressões culturais. A prospecção do futuro, como base para a ruptura ou a correção de rumos, através das diferentes linguagens, como era praticada pela modernidade, é abandonada pela possibilidade tecnológica de simulação, virtual ou física, do que foi e do que poderia ser. A ideia de um presente constante, em que tudo parece já visto ou feito, confronta-se com uma forte presença da subjetividade

em busca de autodefinição, uma vez que a noção de identidade coesa do século XIX foi abalada pela irrepresentabilidade das estruturas sociais globalizadas, gerando a fragmentação do sujeito e sua apreensão movelmente situada, como indica Fredrick Jameson (1991, p. 51).

Desse ponto de vista, a literatura se descola da obra para incluir o que a constitui como obra, todas as instâncias sociais e pessoais que inscrevem um enunciado linguístico no âmbito do literário. Fenomenologicamente, a obra em si não existe: seu ser é o que se chama de heterônomo, depende de consciências produtoras e receptoras, encarnadas e mortais, bem como de um suporte material, que comunique o sentido através de códigos socializados e que deve ser fabricado e trocado para atingir o que a legitima enquanto obra: os seus públicos históricos, que lhe conferem sobrevivência, esquecimento ou desaparição.

Pessoas e suportes são entes espaço-temporais, de modo que o conhecimento da literatura requer uma mudança de paradigmas metodológicos. O exame do texto em si torna-se uma impossibilidade, como cruzamento instável que é de uma rede de eventos que têm uma substância temporária. É assim que o estudo do literário ultrapassa "a aventura da linguagem", na expressão de Roland Barthes (1971, p. 58), para apoiar-se na materialidade das fontes que a suscitam e que hoje se encontram nos acervos e arquivos dos escritores.

Fontes primárias, no campo literário, são vestigiais, ou seja, sinalizam algo que já não é, cujo advento ocorreu em uma dimensão temporal fugidia. São apenas traços da vida de um escritor, da vida de algum outro sujeito histórico relacionado com o evento literário, um leitor, um crítico, rastros do processo da produção/recepção de uma obra, incluindo editores e livreiros, jornalistas e professores. Incluem todos os agentes e objetos ligados à gênese

e ao destino da literatura, numa dimensão em que passado e presente tanto se afastam como se misturam.

Os documentos literários preservados em acervos constituem uma ordem heterogênea de objetos físicos, cujo leque de manifestações apresenta extrema variedade. Classificam-se como fundos documentais desde papéis com marcas de escrita manual, mecânica ou eletrônica ou traços voluntários ou involuntários, como desenhos ou garatujas, passando por registros fotográficos, estáticos ou dinâmicos, registros fonográficos, desde discos em vinil até DVDs, registros digitais, em arquivos de computadores, em CDs e *pen drives*, instrumentos de escrita, como simples canetas e lápis até máquinas de escrever e *notebooks*, móveis, vestuário e objetos de uso pessoal, objetos artesanais, pinturas, gravuras, esculturas, documentos de identificação, certidões, bilhetes de meios de transporte ou de eventos de entretenimento, até monumentos em metal ou pedra ou edifícios. Isso para não mencionar resenhas e críticas em periódicos ou livros, edições das obras, com suas capas, orelhas, propaganda, contratos e prestações de contas, processos judiciais, etc.

Em um trabalho de pesquisa literária, as fontes primárias devem ser levadas em conta como uma corrente de dados, de elos associativos, dispersando-se não apenas linearmente, mas como constelações que se movem no espaço-tempo. O rumo será dado pelo interesse temático da pesquisa, o qual não deve ser aprioristicamente definido, mas sim emergir de algum dos vestígios, o qual, no ato de interação com o sujeito-pesquisador, suscite alguma hipótese a ser testada. Por exemplo, num recorte da crítica de imprensa, o autor cita um trabalho do escritor que a história literária não registra. Esse pode ser o ponto de partida para uma investigação dos meios de circulação da obra, que pode levar à busca de catálogos antigos das editoras com que

o escritor contava, para atestar a existência do título; depois à leitura de cartas em que possa haver alguma menção ao que teria acontecido com a obra, cartas que eventualmente foram trocadas por pessoas do ramo ou simples amigos; e daí para o exame de catálogos de bibliotecas, ou para a colocação de anúncios na imprensa ou na internet, solicitando informações, e finalmente obtendo um exemplar, que será então incorporado à obra do escritor.

A existência de acervos literários, portanto, propõe uma história outra, não canônica, não voltada para a origem ou às malfadadas influências, nem preocupada com a periodização literária, uma história que se alicerça na memória, com todas as suas inexatidões e ficções. Se é impossível ter-se apenas um passado homogêneo ou inferior ao presente, já que tudo é uma questão de valor, o pesquisador de acervo torna-se "agente de formação da memória", como afirma Renato Cordeiro Gomes (2002, p. 97), pois constrói não só a narrativa histórica, mas o próprio arquivo, o qual, em sua natureza multiforme e sempre em processo, pode ser desconstruído por outro sujeito, que nele deixa sua marca subjetiva, sem apagar sua intervenção.

Manifesta-se aí uma compreensão crítica de que a objetividade se deixa permear pelo subjetivo, e que um todo pode sofrer constantes reorganizações e fragmentações, entre as quais a perda da centralidade do texto, levando ao que fica fora deste e que muitas vezes é visto como resíduo desimportante. O perigo do trabalho com acervos estaria em organizá-los em razão de uma vitória do texto, quando encerra muito mais a derrota do que veio antes/depois dele.

O trabalho do acervo, nessa perspectiva, implica um abalo na noção de estrutura, realçando a ideia de suplementaridade de Jacques Derrida (1972), e a de intertextualidade de Bakhtin (1979) ou de Kristeva (1974), pondo fim ao fechamento ou à

intransitividade do texto. Pode trazer à cena outras questões teóricas, como a nostalgia da origem, o conservantismo, a produção social e cultural da subjetividade, a crítica biográfica, a memória individual e coletiva, a problematização dos cânones. Isso, porém, depende de considerar os acervos não uma espécie de "oásis apaziguador", mas um lugar de "choque da memória", como quer Walter Benjamin (1993), em que uma promessa suprimida pelo tempo e a história podem voltar a brilhar.

Nessa ambiência incerta, deslizante, a existência de acervos literários, em que se colecionam o importante e o desimportante, o público e o privado, sob o signo do heterogêneo e do não hierárquico, oferece outros rumos para a teoria, a crítica e a história literárias. Sua materialidade propõe desafios com que não se depara a investigação centrada apenas nos objetos linguísticos, em que atualmente se buscam sentidos em aproximações hermenêuticas, recepcionais, desconstrutivistas. A atitude do estudioso de literatura que empreende uma pesquisa em acervos precisa enfatizar a abertura ao desconhecido, a habilidade de conexão e associação, a uma disposição de valorizar traços, por vezes quase evanescentes.

A percepção dos dados documentais não se orientaria pela perquirição de uma racionalidade oculta, a ser desenterrada das várias camadas textuais. A psicanálise já deixou bem claro que a razão desconhece as suas razões. O rumo seria outro, possibilitado pelo relevo dado a elementos relacionados à obra que não seriam perceptíveis e nem a ressignificariam se a investigação se centrasse apenas nela.

Desse ponto de vista, é a existência de registros pessoais que mais deveria atrair a atenção do pesquisador da literatura, pois nos cadernos, nas agendas, cadernetas, nos blocos e fólios, nas cartas e nos discursos, não comparece apenas a luta do escritor com as palavras, mas com diversas temporalidades – povoadas de

pessoas, fatos, obras – nas quais ou contra as quais ele procura reconhecer-se e das quais se vale para compor seu texto. E essa luta se trava igualmente em seus leitores, o que acrescenta perspectivas multidimensionais ao entendimento das obras.

Documentos dessa ordem, suportes materiais não só de fixação dos momentos de atuação ou imobilidade do sujeito-autor, mas igualmente de seu entorno próximo e distante, tudo isso está disponibilizado nos arquivos e acervos literários. Daí advém sua importância e relevo social. Cada papel ou objeto, mantendo sua individualidade, inscreve em si um átomo do espaço-tempo literário, ficando à espera de uma investigação consciente de que o significado não é indiferente à matéria que o transporta, a qual, na sua substancialidade física, abre novas vias de acesso à compreensão da literatura e proporciona a seus estudiosos bases mais sólidas para suas constatações.

Acervos de escritores e o descentramento da literatura[1]

Walter Benjamin, em "Eduard Fuchs, colecionador e historiador" (1978), relembra posições de Engels, desaprovando a noção da história das ideias de que um novo paradigma se desenvolve a partir de outro anterior, que uma escola poética reage à que a antecedeu, que um estilo ultrapassa o mais antigo, bem como que uma nova entidade possa ser pensada isoladamente de seu efeito sobre as pessoas ou de seus processos intelectuais e econômicos de produção.

Benjamin considera que o alcance dessas objeções de Engels vai mais longe: questiona a autossuficiência das disciplinas humanísticas e seus assuntos, pois, para o historiador dialético, as obras incorporam sua pré e pós-história. Diz ele que as obras:

> Ensinam-no como sua função pode perdurar além de seu criador, pode deixar para trás suas intenções; como sua recepção pelos contemporâneos do artista forma parte do efeito que a obra de arte tem

[1]Artigo publicado na revista *O Eixo e a Roda,* Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 11, 2005.

> sobre nós hoje, e como esse efeito deriva de nosso encontro não apenas com a obra, mas com a história que trouxe a obra até nós [...] pois é um retrato irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada instante presente que não se vê nele prefigurado (1978, p. 350-351).

O materialismo histórico, para ele, recusa como falsa consciência o modo abstrato como a história cultural trata seu objeto e concebe a compreensão histórica como uma construção não no vazio, mas situada em uma época, em uma vida e em uma obra determinadas. O resultado da operação dialética é que na obra vive a vida da obra, nesta, a época e, na época, o curso da História estanca e é preservado. Outra consequência dessa dialeticização do olhar consiste em que a cultura é vista como um monumento erguido sobre os esquecidos e derrotados, já que "não há documento cultural que não seja ao mesmo tempo um registro da barbárie" (1978, p. 359).

É por meio da coleção que essa duplicidade do documento é valorizada. Benjamin lembra a figura não-romântica do colecionador de Balzac, o *Primo Pons*, o aparente sonhador cuja paixão é a quantidade e a devoração. A característica do colecionador é a acumulação, determinada pelo gosto da posse e pelo prazer do acaso ao encontrar os itens da coleção. Diz Benjamin que os grandes colecionadores se distinguem pela escolha dos estudiosos que garantem prospectivamente o êxito da obra e os fotógrafos ou cinegrafistas que captam imagens de momentos da vida do escritor e de sua produção. Enfim, uma multidão de pessoas e de máquinas, além de elementos naturais industrializados por operários anônimos, possibilitam, ao acaso, que algum documento literário sobreviva à sua situação de origem.

Daí que o trabalho de constituição e manutenção de um acervo literário depende de uma figura-chave semelhante ao colecionador de Benjamin: alguém impelido pela paixão da

busca e da conservação, mas com a consciência da necessidade de democratizar seus achados e compartilhar com os outros o prazer das descobertas, sob pena de recair no fetichismo da propriedade. Também caracteriza o organizador de acervos o culto do fortuito, do díspar, do entulho em que ele vislumbra uma possibilidade de ressignificação. Assim, os critérios de valor documental tomam outra dimensão: não decorrem da origem ou da finalidade, mas do processo de acumulação, das vizinhanças que estabelecem, das lacunas sentidas ou pressentidas, da obscuridade do desejo.

O trabalho de formação do acervo nem por isso será caótico. O prazer do acúmulo procurará insensivelmente a sistematização, com os documentos agrupados por ordens de semelhança e sucessão temporal, devidamente identificados e fichados, pois isso está nele implícito: a necessidade de achar de volta, de encontrar o semelhante, de expandir setores. Lidando com o acervo, o organizador de acervos abandona rapidamente a ilusão de fechamento da coisa em si, pois cada documento chama outro, mas as mediações entre eles não são necessariamente de natureza lógico-causal. No mais das vezes, as ligações são casuais e arbitrárias, rompendo com expectativas e levando a novas buscas, em uma corrente interminável de pesquisas e apropriações.

O ato de formar um acervo não se esgota, porém, na coleção obtida ou em constante progresso. Se um dos prazeres do colecionador está no poder que ele exerce sobre seus achados, impedindo-os de saírem de suas mãos, de outra parte a tentação de mostrar o que o outro não pode ter é um impulso espontâneo ligado ao exibicionismo e à sedução. Conservação e divulgação, dessa forma, se digladiam. Uma quer preservar fisicamente o documento, outra quer pô-lo à mostra, o que conduz a um efeito contraditório: ao mesmo tempo que o

impulso conservacionista afasta o documento da coletividade, a vontade de exibi-lo o disponibiliza ao outro, revelando a interdição nele implicada.

Então é que as técnicas de reprodução entram em campo, com a finalidade de diminuir a distância criada e evitar a perda por roubo, nos casos mais extremos de valor. Essa situação paradoxal, que esconde e dá, reverte, com a reprodução, na socialização do colecionado. O sentido atribuído ao documento tanto pode ser partilhado quanto modificado e ampliado e, com isso, o trabalho do acervo supera sua ambiguidade de raiz e atinge a função política que Benjamin reivindica para o historiador dialético.

A existência de acervos, longe de representar uma cristalização do conhecimento, imobilizando o objeto em um lugar sagrado, requer um pensamento reticular, que estabelece constantemente novas associações e se irradia para contextos sempre mais distantes, dessacralizando a literatura e religando-a à realidade de que a afastaram para que não se contaminasse.

As diversas classes de documentação literária e extraliterária reunidas em um acervo facultam o estabelecimento de relações radiais, entrecruzadas, tais como as que Roland Barthes advogava em *S/Z* (1992), entendendo o texto como interação de sistemas significantes sempre em (re)estruturação, por força da vitalidade das instituições culturais, ordenados por diversos códigos dinâmicos, artísticos e não-artísticos.

Na esteira das concepções barthesianas, a teoria da transtextualidade de Gérard Genette fornece o instrumental metodológico para o tratamento histórico-crítico da profusão de elementos colecionáveis em um acervo literário. Genette postula cinco tipos de relações transtextuais: a intertextualidade, a paratextualidade (1987), a metatextualidade, a arquitextualidade (1986) e a hipertextualidade (1982).

A primeira dá conta da copresença do texto alheio no texto próprio, a segunda, da ambiência periférica de textos de apoio, a terceira, do comentário de um texto por outro, a quarta, da pertença taxinômica, e a quinta, da transformação de um texto em outro. Nessa divisão falta apenas a prototextualidade, que se encarregaria de verificar as relações do texto com seus esboços ou pré-textos.

Por outro lado, uma história da literatura que se queira científica, quando se sabe que a posição do observador afeta o objeto observado, precisa levar em conta o lugar de onde fala o investigador, o que poderia ser regulado pela materialidade das fontes documentais. Embora tais fontes igualmente impliquem intenções, desvestidas das camadas históricas de discursos definidores por um estudioso que, ao mesmo tempo, seja um colecionador atento e inclusivo e um arqueólogo em busca de sentido onde só há ruínas, expressam todo o jogo de poderes que as institui enquanto matéria para a teoria e a história literárias, revelando, nesse ato, também de onde estão sendo consideradas.

Entretanto, o agenciamento de fontes primárias para a investigação ou história da literatura não prescinde da precaução ante a consciência ingênua. Toda fonte adquire sua condição por meio de um ato significativo, o de quem a preserva para o futuro, tanto quanto o de quem a recupera para o presente: é um construto, como a narração ou descrição histórica ou a explicação teórica o são. Tem a seu favor, porém, uma vantagem – sua materialidade, que lhe garante um núcleo estável, mesmo que ao seu redor gravitem interesses ou no seu próprio cerne estes tenham se entranhado.

A complexidade de elementos, funções e decisões participantes do processo de produção e recepção da obra literária nas configurações e refigurações intra e extratextuais que ela apresenta encontra nos acervos documentais que

preservam a memória literária sua comprovação objetiva. No acervo legado por um escritor estão presentes indícios materiais de toda espécie de elementos que a produtividade literária mobiliza.

Em primeiro lugar, nos documentos pessoais estão as marcas da vida do autor, com suas vicissitudes. Na correspondência ativa e passiva, surgem as revelações, as confissões, as confidências de múltiplos sujeitos interessados no *métier*, sejam escritores ou amadores da literatura, parentes, amigos ou desconhecidos, desdobrando uma história privada da rede de relações que se configurou entre dados existenciais, culturais, políticos, econômicos e artísticos, e a obra acabada.

Igualmente nos objetos guardados pelo escritor, seus suvenires, lembranças de viagens e de amigos ou de acontecimentos, nos prêmios e homenagens, transparecem motivações, *topoi*, processos de recepção e de consagração ou canonização, o que sua fortuna crítica reunida igualmente duplica, mas em um sentido mais intelectualmente exigente. Recortes de jornais e revistas atestam a veiculação de ideias do escritor e de seus leitores, somam-se aos mecanismos de canonização e mercantilização e permitem o entendimento de como funciona a instituição literária em relação à criatividade do autor.

Mais importantes para a compreensão da história da produção e recepção literárias são os vestígios destas, presentes nos esboços, nas notas e nos originais e eventuais ilustrações relativos às obras, pois atestam a interação entre autor e públicos. Neles se torna possível acompanhar o progresso de ideias vagas até a textualização final, com os recuos e avanços característicos, as mudanças de rumo, deliberadas pelo sujeito criador ou induzidas pelo conselho de outrem, as obliterações derivadas da auto ou heterocensura. Nos prototextos podem-se detectar as hesitações, figuradas nas rasuras e emendas, as soluções

encontradas para obter coesão e coerência, para subverter ou aceitar a tradição recebida e as injunções de gênero, este também conformado historicamente. Neles afloram, sob desenhos ou garatujas, na marginália errática ou no texto reescrito, sob os riscos indicativos de cancelamento, impulsos inexplicáveis, bem como traços dos conselhos recebidos de seus primeiros leitores. É nessa órbita que o inconsciente autoral se manifesta nas rasuras, lapsos, corrigendas, comentários marginais sobre estados de ânimo, interrupções, anotações de valores a pagar ou a receber e tantas outras marcas sintomáticas de repressão, sublimação ou descarga de energias psíquicas.

Os prototextos que testemunham as peripécias do processo criativo da literatura não só fundamentam as etapas da gênese, do ponto de vista de sua marcha de idas e vindas no rumo do texto acabado – outro tema polêmico, visto que o fechamento do sentido textual não é possível ante o jogo que estabelece com as expectativas de seus diversos públicos –, mas delineiam, por vias indiretas ou analógicas, as vicissitudes da vida privada do escritor, permitindo que sua intimidade transpareça e, com o desvelamento de seus momentos de crise ou de entusiasmo, de derrota e vitória, se forme uma imagem da subjetividade autoral não mitificada sob a aura da excepcionalidade criativa, mas humanizada nas hesitações, recuos e desejos satisfeitos ou frustrados, em interação com outras vidas.

Essa vida que se abre nas rasuras e na multiplicação de esboços, mementos e autoimprecações igualmente transborda de si para o que lhe é exterior, ao apropriar-se ou desler os textos alheios. Parcela significativa de documentos que possibilitam estabelecer relacionamentos intertextuais reside na biblioteca, discoteca, cinemateca e pinacoteca do autor, já que nelas as obras colecionadas supõem uma significatividade específica.

Os diálogos com as diversas artes e com a tradição literária, os modelos para emulação e confronto ali aparecem nas páginas marcadas, nas observações marginais, nas dedicatórias e autógrafos, concretizando constatações de (des)apropriação.

Nesse sentido, demonstra-se a intertextualidade, advogada por Julia Kristeva em O *texto do romance* (1984), não como pura comprovação de intuições teóricas, mas como marcas físicas do enraizamento cultural do texto literário no tecido das múltiplas formas de produção de sentido de diversas coletividades, cada uma com sua identidade preservada e, ao mesmo tempo, compartilhada.

De igual modo, entre comprovantes de edições nacionais ou estrangeiras e de adaptações das obras, os dados editoriais, constantes em capas, contracapas, orelhas, prefácios, ilustrações, bem como a qualidade do feiçoamento gráfico e a fidelidade aos originais, possibilitam matéria para a compreensão de aspectos da recepção e das tecnologias de reprodução e difusão que oferecem explicações de ordem econômica e ideológica pouco encontráveis nos estudos literários. Nesse sentido, também contratos, prestações de contas, cartazes e folhetos, campanhas publicitárias, provas e *layouts* revelam informações extratextuais passíveis de terem se tornado princípios de decisões criativas.

Todos esses vestígios materiais da atuação literária de uma subjetividade histórica formam um mosaico extremamente complexo, que não exclui os elementos mais simples, como um tíquete de metrô e um catálogo, que atestam uma ida do escritor ao Louvre, com as inferências possíveis dos objetos desse museu sobre as imagens construídas e/ou citadas em uma de suas obras, até os mais valorizados, com um trecho cancelado de um esboço de um romance ou poema que manifesta ou uma defesa inconsciente, uma

injunção estrutural ou compositiva ou, ainda, uma necessidade arquitextual.

No plano das relações texto-extratexto, órbita não atingida por Genette, em virtude de sua filiação estruturalista, os vestígios materiais de objetos, assim como documentação sobre papel, metal, madeira, película ou celuloide podem indiciar a presença de elementos da história privada, do cotidiano do escritor, da história pública e dos grandes eventos na produção de seus textos, assim como atestar mudanças de rumo em estilo estético, opções ideológicas ou partidárias, concepções de mundo por esses induzidas.

Mais importante que a introdução da realidade no processo de produção literária, pelas mediações da experiência existencial do autor, de sua memória, de seu desejo, que a psicanálise pode elucidar, o extratexto materializado na documentação não literária incluída nos acervos oferece o eixo temporal para situar os momentos e as características do processo criativo e da obra acabada e seu destino. Como o tempo não é homogêneo, a heterogeneidade de materiais se localiza em séries temporais que correm em vários sentidos (em paralelo, justaposição, imbricação) e, dada sua materialidade, proporcionam pontos de tempo nos quais a criação pode ser considerada não só em sucessão, mas em projeções e retrovisões, o que elimina a categoria causa-efeito de sua consideração.

Uma investigação dessa ordem, portanto, não pode ser discriminatória, essencialista, hierárquica ou periodológica. Radialmente, uma das ideias em processo de gênese ou desenvolvimento é selecionada, parte de determinado lugar, à luz dos interesses do investigador e de seu tempo, de um texto-chave, e, em um moto-contínuo de associações com as circunstâncias de produção-recepção, tanto psíquicas quanto econômico-sociais, manifestas ou veladas, com a tradição

literária e os movimentos de ruptura, com os intertextos com que dialoga, reconstitui os espaços de tempo e as construções teóricas que essa chave pode abrir. A inumerabilidade de conexões possíveis é controlada, bipolarmente, pela intencionalidade do pesquisador, intersubjetivamente ligado à sua época, e pelos documentos fonte relacionados à obra.

Da constituição e conservação dos acervos literários depende não só a geração de novas possibilidades de estudo literário, mas muitas vezes a permanência de um autor na memória e nas leituras do público. O trabalho de acervo é bifronte: uma de suas faces está voltada para o passado e a memória; a outra, para o futuro e a inovação.

A organização de um acervo literário:
o caso de Erico Verissimo[1]

Em 1982, a viúva de Erico Verissimo, Mafalda Volpe Verissimo, convidou-me, como amiga da família e ex-secretária editorial da Editora Globo, a organizar os papéis deixados pelo romancista. Do contato inicial e das primeiras tentativas de ordenar e classificar a profusão de materiais relacionados à carreira e à obra do escritor, viria a surgir um projeto universitário, destinado a pensar a organização e preservação de documentos literários.

Por sugestão da então coordenadora do Centro de Pesquisas Literárias da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Regina Zilberman, dei feição científica à tarefa, como membro do mesmo Centro. Terminado o tombamento inicial e classificadas as espécies de documentos do espólio, o *Projeto de Organização do Acervo Literário de Erico Verissimo* foi encaminhado em 1984 ao Conselho Nacional de Desenvolvi-

---

[1]Este artigo se baseia no *Manual de organização do acervo literário de Erico Verissimo*, publicado nos *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS,* Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação em Letras; Instituto de Letras e Artes; PUCRS, v. 1, n. 1, jan. 1995, e na palestra de mesmo título proferida na XII Semana Internacional de Letras: Literatura, História e Sociedade, promovida pela UCS em 1998.

mento Científico e Tecnológico (CNPq), que o aprovou em 17 de novembro do mesmo ano.

Desde então, constituiu-se o Acervo Literário de Erico Verissimo (ALEV) como projeto de pesquisa acadêmica. O primeiro desafio seria o da metodologia de trabalho, uma vez que a sede se situava numa residência de família e o tempo de contato com a documentação seria forçosamente pequeno. Além disso, na área de documentação não havia técnicas específicas para dar conta de um acervo literário direcionado para a pesquisa em Letras. A partir das limitações físicas e de consultas em textos de Arquivologia e Biblioteconomia, além de visitas à Fundação Casa de Rui Barbosa e ao Museu Nacional, foi elaborado por mim um sistema de arquivamento e de catalogação, que foi implementado ao longo de 1983 e 1984.

Os primeiros trabalhos foram levados a cabo na residência dos Verissimo, com reuniões semanais da equipe de pós-graduandos e graduandos que aderiram ao projeto. A gestão do acervo, porém, logo se tornou inviável nos limites de uma residência. Em primeiro lugar, a organização do acervo de Verissimo, que atingira um primeiro patamar de cientificidade em 1987, permitira, desde então, a consulta aos documentos através das fichas catalográficas e da pesquisa nos arquivos. Pesquisadores nacionais e estrangeiros passaram a valer-se da existência do mesmo para fundamentar seus trabalhos. Além disso, as promoções culturais que desde 1985 vinham sendo realizadas, através de seminários, publicações e exposições documentais, abrigados pela universidade, haviam despertado o interesse e a curiosidade de muitos leitores e estudiosos de Erico, que vinham visitar seu Acervo em busca de informações sobre o escritor. Os trabalhos internos começaram a sofrer delongas em virtude da necessidade de ampliar-se o atendimento externo. Por outro lado, a difusão alcançada junto ao público trazia inúmeras doações que tinham de ser processadas pela equipe de pesquisa.

Por esse motivo, desde 1991, duas frentes foram atacadas pelo acervo de Verissimo: a primeira foi informatizar os índices remissivos da obra do autor e testar os modos de recuperação dos dados, o que se completou, após inúmeras revisões, apenas em 1993, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul (Fapergs). A segunda, que requereu uma completa remodelação da sistemática de catalogação anteriormente utilizada, foi a informatização dos agora quinze catálogos relativos aos diversos arquivos, através de financiamento do CNPq. Em vista do volume crescente do acervo, resultante de coleta de fontes e de doações, este teve de ser realocado, primeiro na Universidade, tendo surgido depois o projeto de instituição de um centro de memória especial dedicado ao autor, que, embora inaugurado em 2000, não vingou por razões burocráticas.

O Acervo Literário de Erico Verissimo (ALEV) é hoje uma entidade privada de pesquisa, mantida pelos sócios da Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo, a qual detém, através de doação dos proprietários, o espólio literário de Erico Verissimo. É gerido pela referida Associação, em convênio com o Instituto Moreira Salles, do Rio de Janeiro, encarregado de sua guarda e preservação, podendo ser consultado sob agendamento.

Sistema de organização

O ALEV é organizado em quinze arquivos ou classes de documentos, abrangendo de início todos os documentos e outros itens materiais do espólio do autor, mais tarde ampliados por outras fontes obtidas por coleta ou doação. Tem a seguinte distribuição, por classes:

1. A classe Originais inclui manuscritos ou textos datilografados, bem como textos impressos e revistos pelo autor

em manuscrito, referentes apenas a suas produções verbais em estágio de elaboração ou versão definitiva, não abrigando esboços ou roteiros (salvo no caso de obras inacabadas). Os textos são reunidos e encadernados, quando de proporção adequada, ou conservados em envelopes de papel pardo, quando constituídos de poucas folhas.

2. A classe Correspondência inclui cartas recebidas ou enviadas por Erico Verissimo, bem como cartas de outrem a ele referentes; é arquivada por número de registro em pastas com envelopes especiais de plástico que permitem ao papel respirar. Quando há respostas de próprio punho do autor sobre a correspondência recebida, essas são reproduzidas em fotocópias, para inclusão na categoria respectiva.

3. A classe Publicações na Imprensa inclui apenas textos publicados, de ordem jornalística (inclusive resenhas de livros); é arquivada por ordem de número de registro, separando-se o material de Erico Verissimo e sobre ele, conforme a procedência nacional ou estrangeira; os recortes por ele recolhidos são colados em folhas ofício, uma para cada item, constando no alto da folha os dados relativos à fonte, indicados segundo a norma bibliográfica da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) vigente no início do trabalho de catalogação; as folhas são reunidas de cem em cem, em pastas-arquivo.

4. A classe Esboços e Notas inclui material fragmentário, encontrado em cadernos, fichas ou folhas soltas, de caráter verbal predominante (mesmo que apresente marginália desenhada), anotado de próprio punho pelo autor ou por ele datilografado; os cadernos são encadernados e as folhas soltas reunidas por obra a que se refiram ou por tema e também encadernadas.

5. A classe Ilustrações inclui originais e/ou reproduções por qualquer meio de trabalhos do autor vinculados às artes plásticas, mesmo tentativas ou meros esboços, bem como marginália

desenhada ou arabescos isolados ou pertencentes a textos em que a linguagem verbal não seja predominante; os trabalhos originais são colados em papel-cartão e agrupados tematicamente, sendo colecionados em pastas-envelope, identificados pelo gênero de ilustração e/ou pela temática. No caso da marginália desenhada em manuscritos de obras, como estes pertencem às classes Originais ou Esboços e Notas, o registro é feito pelo conjunto todo, citando-se peculiaridades no tópico Descrição da ficha.

6. A classe Documentos Audiovisuais inclui fotografias, negativos, ou reproduções impressas de fotografias mostrando Erico Verissimo, pessoas ou locais a ele relacionados, bem como fotografias de autoria do escritor; inclui também filmes cinematográficos, mudos ou sonoros, fitas de vídeo, fitas de áudio, diapositivos (*slides*), discos e qualquer material audiovisual, inclusive digital. Conforme a natureza dos itens, esses são arquivados em álbuns ou envelopes especiais; reproduções impressas são arquivadas coladas em folhas, em pastas-envelope e os tamanhos especiais em canudos de papelão; cópias fotográficas a cores são refotografadas a fim de preservar-se a imagem de desbotamento, em filmes preto e branco, guardando-se os negativos; filmes, disquetes, *pen drives*, CDRs e fitas são guardados em caixas, e discos na discoteca deixada pelo autor. Diapositivos são arquivados em caixas especiais para esse fim.

7. A classe *Memorabilia* inclui material relacionado com a memória da vida literária ou pessoal do escritor, tal como prêmios, diplomas, medalhas, títulos e outras distinções recebidas, lembranças de amigos ou admiradores, homenagens oficiais e particulares, em vida ou *in memoriam*; esse material é arquivado em caixas quando se tratar de objetos que não estão em exposição, ou em envelopes, quando se tratar de papéis; cada categoria tem uma caixa ou envelope específico, que é reunido a outros em caixas maiores, identificadas com o

número da classe. Monumentos e logradouros ou edifícios são fotografados.

8. A classe Comprovantes de Edição é subdividida em edições nacionais e estrangeiras, sendo classificada em categorias tais como livros, folhetos e separatas; seu arquivamento é feito em estantes de armários de aço, sendo cada comprovante numerado e guardado por ordem alfabética de título e, dentro deste, por número da edição. As edições estrangeiras sempre seguem as nacionais do mesmo título, sendo arquivadas pelo título. De cada edição são arquivados no mínimo dois exemplares.

9. A classe Comprovantes de Crítica inclui a crítica (não resenhas) publicada em livros, separatas, revistas acadêmicas ou comerciais, bem como jornais, nacionais e estrangeiros, remetidos a Erico Verissimo ou à sua família por seus autores ou casas editoras, ou também coletados ou adquiridos; quando livros, revistas acadêmicas, folhetos ou separatas são arquivados em estantes de armários de aço, com o número de catálogo inscrito; quando artigos de jornais ou revistas, isolados, ou fotocópias de capítulos de livros ou coletâneas são arquivados em caixas-arquivo, dentro de envelopes pardos, identificados com o número de catálogo.

10. A classe Comprovantes de Adaptações inclui quaisquer itens que atestem a existência de alguma adaptação, em qualquer linguagem das várias artes ou mídias, de obras de Erico Verissimo, podendo abranger cartazes, programas de espetáculos, fotografias ou outro material audiovisual. Os itens em papel são arquivados em envelopes pardos e os objetos, em caixas adequadas à espécie de material.

11. A classe Objetos de Arte inclui obras de artes visuais em geral, pertencentes à coleção de Erico Verissimo, ou relacionadas com a produção literária do escritor, doadas por amigos ou pelos autores ou adquiridas; cada peça é etiquetada na base, em local não visível, e deixada em exposição nos lugares eleitos pelo autor

ou pela sua família (os itens dessa classe não estão de posse do Instituto Moreira Salles).

12. A classe História Editorial inclui toda espécie de comprovantes referentes ao processo editorial das obras de Erico Verissimo, tais como provas, fotolitos, artes-finais, etc., bem como da trajetória comercial de sua obra, documentada por contratos, prestações de contas ou estatísticas. Os itens são arquivados em envelopes, pastas suspensas ou pastas-envelope, devidamente identificados com o número de catálogo.

13. A classe Biblioteca inclui todos os livros, as revistas e os folhetos pertencentes ao acervo formado pelo escritor durante sua vida, muitos assinados e anotados de próprio punho, excetuando-se as obras do autor ou sobre ele. Os itens estão arquivados em estantes na residência dos Verissimo, etiquetados na lombada e classificados conforme o sistema de Classificação Decimal Universal. Cada exemplar contém o número da estante e prateleira em que está arquivado, uma vez que a família não deseja alterar a ordem assistemática em que a Biblioteca se encontrava antes da catalogação decimal (os itens dessa classe não estão de posse do Instituto Moreira Salles).

14. A classe Vida inclui toda a documentação relacionada à existência histórica do autor que possa servir de subsídio a biografias: documentos pessoais e documentação de suas atividades profissionais, editoriais e culturais, bem como suvenires de viagens. Os itens são arquivados em pastas-envelope ou em envelopes pardos, identificados com o número de catálogo e guardados em caixas-arquivo ou em arquivos de aço.

15. A classe Obra não inclui documentação física. Refere-se às obras intelectuais do autor, de ficção e não ficção, independente de edições, descrevendo suas características individuais temáticas e estruturais. Possibilita a reconstituição do histórico das edições,

traduções e adaptações de cada título com remissão às respectivas classes.

Sistema de catalogação

Cada item pertencente ao ALEV possui uma ficha-matriz, contendo todos os dados de identificação e descrição do material. Cada ficha é arquivada por classe do material fichado, em arquivo separado para cada classe e em ordem numérica crescente.

A ficha-matriz tem no mínimo dois desdobramentos: por número de registro do item no catálogo geral e por data (ano). Outros desdobramentos podem ser feitos, através de cruzamento dos dados do catálogo geral, tais como: identificação do material (títulos de obras, etc.); autor do material; número de edições por uma editora determinada, etc.

O número de registro no catálogo geral, constante na ficha-matriz e no item arquivado, é tripartido em: classe, em algarismos arábicos, com dois dígitos, seguidos de letras para as categorias de subdivisão; número do item, também em algarismos arábicos, com quatro dígitos; ano, com quatro dígitos.

Os códigos das classes, com suas respectivas categorias, são os seguintes:[2]

01 - Originais

- 01a - Romance
- 01b - Novela
- 01c - Conto
- 01d - Literatura infanto-juvenil
- 01e - Narrativa de viagem
- 01f - Memórias

---

[2]Essa breve apresentação pode ser complementada pela consulta ao *Manual de organização do acervo literário de Erico Verissimo.*

01g - Crônica
01h - Ensaio
01i - Depoimento
01j - Discurso
01k - Poesia
01l - Roteiro teatral
01m - Roteiro cinematográfico ou televisivo
01n - Texto de encomenda

02 - Correspondência

02a - Enviada por EV
02b - Recebida por EV
02c - Enviada por familiares de EV, a respeito do escritor
02d - Recebida por familiares de EV, a respeito do escritor
02e - Trocada por terceiros, a respeito de EV

03 - Publicações na imprensa

03a - De autoria de EV, em português
03b - De autoria de EV, em língua estrangeira
03c - Sobre EV, em português
03d - Sobre EV, em língua estrangeira
03e - Entrevistas, em português
03f - Entrevistas, em língua estrangeira

04 - Esboços e notas

04a - Notas manuscritas em cadernos
04b - Notas manuscritas em agendas ou similares
04c - Notas manuscritas em livros
04d - Esboços e notas datilografados/manuscritos em folhas soltas
04e - Esboços e notas datilografados/manuscritos em folhas colecionadas em pastas
04f - Notas manuscritas em fichas

05 – Ilustrações

05a - Letreiros
05b - Desenhos
05c - Marginália desenhada
05d - Diagramas e mapas de universos ficcionais
05e - Esboços de personagens
05f - Esboços de capas
05g - Autocaricaturas
05h - Caricaturas
05i - Caligramas
05j - Arabescos

06 - Documentos audiovisuais

06a - Fotografias de EV
06b - Fotografias relacionadas a EV
06c - Filmes com EV
06d - Filmes relacionados a EV
06e - Diapositivos de EV
06f - Diapositivos relacionados a EV
06g - Fitas de áudio com EV
06h - Fitas de áudio relacionadas a EV
06i - Discos com EV
06j - Discos relacionados a EV
06k - Fitas de vídeo com EV
06l - Fitas de vídeo relacionadas a EV
06m - Suportes digitais apresentando EV
06n - Suportes digitais relacionados a EV

07 - *Memorabilia*

07a - Prêmios
07b-Honrarias: diplomas, títulos, medalhas, condecorações, placas, monumentos
07c - Registro de homenagens oficiais
07d - Registro de homenagens particulares

08 - Comprovantes de edições

- 08a - Livros nacionais
- 08b - Folhetos nacionais
- 08c - Livros estrangeiros
- 08d - Folhetos estrangeiros

09 - Comprovantes de crítica

- 09a - Livros nacionais
- 09b - Periódicos nacionais
- 09c - Teses e dissertações nacionais
- 09d - Separatas nacionais
- 09e - Manuscritos nacionais
- 09f - Livros estrangeiros
- 09g - Periódicos estrangeiros
- 09h - Teses e dissertações estrangeiras
- 09i - Separatas estrangeiras
- 09j - Manuscritos estrangeiros

10 - Comprovantes de adaptações

- 10a - Artes visuais
- 10b - Cinema
- 10c - Dança
- 10d - Literatura
- 10e - Música
- 10f - Rádio
- 10g - Quadrinhos
- 10h - Teatro
- 10i - Televisão
- 10j - Internet

11 - Objetos de arte

- 11a - Pintura
- 11b - Escultura

11c - Gravura
11d - Desenho
11e - Tapeçaria
11f - Objeto
11g - Colagem
11h - Outros

12 - História editorial

12a - Provas de composição
12b - Fotolitos e disquetes
12c - Artes-finais
12d - Capas
12e - Fac-símiles
12f - Catálogos, anúncios e press-releases
12g - Cartazes, prospectos e folhetos informativos
12h - Contratos
12i - Prestações de contas
12j - Tiragens e estatísticas
12k - Correspondência editorial

13 - Biblioteca

13a - Volumes com vestígios de EV
13b - Volumes oferecidos a EV com dedicatória
13c - Volumes não marcados
13d - Volumes com marcas de outros

14 - Vida

14a - Documentos pessoais
14b - Objetos de uso pessoal
14c - Lembranças pessoais
14d - Suvenires de viagens
14e - Comprovantes de atividades profissionais
14f - Comprovantes de atividades editoriais

14g - Comprovantes de atividades culturais
14h - Estudos biográficos sobre EV

15 - Obra

15a - Ficção
15b - Não ficção

Para facilitar o preenchimento das fichas matrizes e também para uniformizar as abreviaturas empregadas em trabalhos científicos sobre Erico Verissimo, sua obra recebeu do ALEV uma lista de siglas oficial, a saber:

ANA Ana Terra = TEMCON1
ANT Incidente em Antares
ARQ1 O Arquipélago 1 = TEMARQ1
ARQ2 O Arquipélago 2 = TEMARQ2
ARQ3 O Arquipélago 3 = TEMARQ3
ART Artigos Diversos
ATA O Ataque
AUR Viagem à Aurora do Mundo
AVI As Aventuras do Avião Vermelho
BAS A Vida do Elefante Basílio
BER Um Certo Henrique Bertaso
BRA Brazilian Literature
CAM Caminhos Cruzados
CLA Clarissa
CNT Contos
CON1 O Continente 1 = TEMCON1
CON2 O Continente 2 = TEMCON2
EMB O Senhor Embaixador
ESC O Escritor Diante do Espelho
FAN Fantoches
GAL Galeria Fosca
GAT Gato Preto em Campo de Neve

HIG As Aventuras no Mundo da Higiene
ISR Israel em Abril
JOA A Vida de Joana D'Arc
LIR Olhai os Lírios do Campo
LUG Um Lugar ao Sol
MAO As Mãos de meu Filho
MEX México
MUS Música ao Longe
NOI Noite
POR Os Três Porquinhos Pobres
PRI O Prisioneiro
RES O Resto é Silêncio
RET1 O Retrato 1 = TEMRET1
RET2 O Retrato 2 = TEMRET2
ROD Um Certo Capitão Rodrigo = TEMCON1
ROS Rosa Maria no Castelo Encantado
SAG Saga
SIL Do Diário de Sílvia = TEMARQ3
SOL1 Solo de Clarineta 1
SOL2 Solo de Clarineta 2
TIB As Aventuras de Tibicuera
URS O Urso com Música na Barriga
VEZ Outra Vez os Três Porquinhos
VOL A Volta do Gato Preto

Acervos e criação literária:

O resto é silêncio, de Erico Verissimo[1]

Acervos literários e vestígios materiais da criação literária

Um rumo possível na atual discussão teórica das articulações entre texto e extratexto seria instituir a materialidade – do artefato socio-histórico, ou dos entes biológico-naturais – que constitui os suportes do sentido como tema privilegiado dos estudos literários. Tais suportes são aqueles que dão à literatura sua realidade e permanência, bem como sua historicidade, superando – é verdade que sob constante risco de deterioração, entropia e desaparecimento, como qualquer matéria – a passagem do tempo.

A complexidade de elementos, funções e decisões participantes do processo criativo da obra literária nas configurações e refigurações intra e extratextuais que ela apresenta encontra, nos acervos documentais que preservam a memória literária,o

---

[1]Artigo derivado de conferência proferida no evento comemorativo dos 100 anos de Erico Verissimo, promovido pela FEEVALE, intitulada "O processo criativo em *O resto é silêncio"*, no dia 11 de maio de 2005.

seu fundamento objetivo. No acervo legado por um escritor, estão presentes indícios materiais de toda espécie de elementos que a criatividade literária mobiliza.

Os vestígios de objetos, assim como a documentação sobre papel, metal, madeira, película ou celuloide, presentificam elementos da história privada, do cotidiano do escritor, da história pública e dos grandes eventos na produção de seus textos, assim como atestam mudanças de rumo em estilo estético, opções ideológicas ou partidárias, concepções de mundo por estes induzidas.

Mais relevante que a introdução da realidade no processo de criação literária, pelas mediações da experiência existencial do autor, de sua memória, de seu desejo, que a psicanálise pode elucidar, o extratexto materializado na documentação não literária incluída nos acervos oferece o eixo temporal para situar os momentos e as características do processo criativo e da obra acabada e seu destino. Como o tempo não é homogêneo, a heterogeneidade de materiais se localiza em séries temporais que correm em vários sentidos (em paralelo, justapostas, imbricadas) e, dada sua materialidade, proporciona pontos de cristalização do tempo em que a criação pode ser considerada não só em sucessão, mas em projeções e retrovisões, o que elimina a categoria causa-efeito de sua consideração.

Uma investigação dessa ordem, portanto, não pode ser discriminatória, essencialista, hierárquica ou periodológica. Radialmente, uma das ideias em gênese ou desenvolvimento é selecionada. Parte de determinado lugar, à luz dos interesses do investigador, e de seu tempo, de um texto-chave, e reconstitui os espaços de tempo e as construções teóricas que essa chave pode abrir. Processa-se num moto-contínuo de associações com as circunstâncias de produção-recepção, tanto psíquicas, quanto econômico-sociais, manifestas ou veladas, com a tradição literária e

os movimentos de ruptura, e com os intertextos com que dialoga. A inumerabilidade de conexões possíveis é controlada bipolarmente, pela intencionalidade do pesquisador, intersubjetivamente ligado à sua época, e pelos documentos-fonte relacionados à obra.

A materialidade da criação literária em *O resto é silêncio*

O processo criativo em literatura tem uma tradição ligada ou à epifania do divino ou à simples mímese da realidade, desde os tempos de Platão.[2] Entretanto, o elemento criativo não precisa ser tomado no sentido religioso ou no de mera manifestação da natureza, que traria em si a potência gerativa, presente nos seres humanos enquanto parte dela. Outro sentido do termo criação pode ser convocado para explicar a gênese da obra literária. A construção, ou fabricação de algo, de um objeto cultural qualquer que seja (o literário inclusive), não se faz a partir do nada. Os materiais, as técnicas e o projeto não podem ser desconsiderados, pois vinculam o sujeito criador a um passado concreto e a um futuro antevisto.

Nesse rumo de pensamento, a obra literária é produto: um romancista como Erico Verissimo evidencia ter conhecimento dos gêneros e da tradição, bem como de técnicas narrativas, escreve a partir de alguma motivação, seja ela um impulso cego, inconsciente, ou um intento pensado, engajado, e pesquisa soluções para os problemas e impasses surgidos ao longo do processo produtivo, valendo-se da experiência própria ou alheia. Além disso, efetua seu trabalho em certas condições sociais e econômicas.

Dessa perspectiva, pode-se situar o escritor cruz-altense como membro de uma classe social de proprietários rurais em

---

[2]Ver os diálogos *Íon, Fedro* e o livro X de *A República in* Plato.

decadência, cuja família perde os bens e o leva a tornar-se um trabalhador assalariado. Mais tarde associa-se, pelas relações de trabalho, a um grupo com uma ideologia conservadora, como o dos escritores reunidos em torno da Livraria e depois Editora Globo. Durante a vida, sofre o jogo de forças políticas como as do Estado Novo, do período de Juscelino Kubitschek (JK) e da ditadura militar de 1964, que na área da cultura representam longos períodos de censura e repressão, com breves intervalos de liberdade de opinião e imprensa. Atua nas organizações acadêmicas, como as das universidades norte-americanas em que fez palestras e deu cursos nas décadas de 1940 e 1950, assim como na indústria e no mercado do livro, enquanto editor e conselheiro editorial da Editora Globo de 1930 a 1956. Tudo isso pesa na gênese de sua obra, prende-a a constrições materiais e ideológicas, mas não exclui o fator criatividade.

Reduzir o processo de construção da obra à ideia de produção material, como quer Pierre Macherey (1971), não simplifica a questão da diferença entre o trabalho do artista e o do operário. Ambos são igualmente determinados por insumos, técnicas e tradições, assim como pelos meios de fabricação, circulação e propaganda; são cooptados pelo mercado e sofrem a mais-valia e o fetichismo da mercadoria, mas é possível encontrar na atividade criativa do escritor, por exemplo, os elementos da liberdade da fantasia que o trabalho puramente fabril, a partir de modelos preestabelecidos, não proporciona.

Nessa medida, pode-se pensar em criação literária como aquela atividade que, valendo-se de materiais simbólicos, preexistentes, recombina-os de modo a obter um objeto verbal antes inexistente, criando, no sentido do termo, laços e rupturas onde antes não os havia, de modo a reconfigurar o já existente, dar sequência a uma tradição, ou inová-la. Não se trata de defender a ideia de intencionalidade genial, pois, desde a refutação dos *new critics* da

falácia intencional, sabe-se que a obra não diz o que o autor quer: ela é, e é algo diverso para cada leitor. Todavia, na sua gênese, o não intencional é que se mostra criativo e é possível pensá-lo não de um ângulo idealista ou essencialista, mas a partir dos elementos materiais que o escritor agencia.

Os rastros do processo criativo: o papel do inconsciente e da cultura

Erico Verissimo manteve ao longo da vida uma autoconsciência de seu processo criativo que se traduz nas fontes preservadas em seu acervo. Não só em suas declarações, mas especialmente nos vestígios materiais de seu processo criativo, percebe-se que ele não só costumava avaliar suas obras ao acabá-las e entregá-las ao público, como frequentemente refletia sobre o modo como eram gestadas e vinham à luz. Em anotações particulares, em entrevistas, em seus livros autobiográficos, e mesmo nas narrativas de viagens, volta e meia efetua depoimentos sobre o que se passa com ele ao escrever. Registra consultas a fontes bibliográficas ou a pessoas e cogita sobre o significado do ato da escrita tanto em termos de seus fins quanto de seu processo.

A ideia de que a criação multiplica a existência necessariamente limitada de cada um se amplia com a ideia de que criar requer um desdobramento do eu em eus possíveis, que vivem o que o criador não pode viver, senão na fantasia, confirmando que Erico tem uma visão basicamente psicanalítica da gênese da criatividade no inconsciente:

> Está claro que não temos dentro de nós dois eus, mas uma legião deles. E ninguém como o escritor de ficção – talvez apenas o ator – exerce com mais frequência esta faculdade de multiplicar-se (ALEV 03e2016-1977).

Desse modo, a multiplicação do eu corresponde a uma insuficiência encontrada seja no mundo, seja na obra a que dá origem. Todo o problema da motivação se resume nisso, que o criador produz sua obra para suprir uma carência, a qual pode ser pessoal ou social, atual ou histórica. Entretanto, Erico não acredita que seja possível estabelecer o valor de uma obra levando em conta só a insuficiência que ele preenche, pois essa é apenas o ponto de partida e não o de chegada. Pelo menos, é o que se supõe quando diz que "o menos que se pode esperar de um escritor é que ele não nos faça bocejar" (ALEV 03e2016-1977). A manutenção do interesse não se explica por uma necessidade semelhante que o leitor buscaria resolver no texto – significa pôr em ação meios criativos capazes de vincular essas carências imponderáveis àquelas que teriam originado o fazer do artista, mas ultrapassando tanto umas quanto outras.

É o que acontece com o processo criativo de *O resto é silêncio*. Em maio de 1941, Erico estava numa calçada da Praça da Alfândega, em Porto Alegre, com seu irmão Ênio, quando ambos viram a queda de um corpo de mulher de um edifício próximo. A morta era pessoa bastante conhecida na sociedade[3] e o caso foi abafado, tanto que Erico afirma que nunca soube se fora crime ou suicídio. A cena, porém, o impressionou e lhe sugeriu a ideia para um novo romance. Imaginando o que teria causado aquela morte e as reações possíveis dos muitos que a testemunharam, acabou produzindo um sentido para aquele fato inexplicado através de uma história sobre a indiferença e o egoísmo, assim como sobre o papel indagador da literatura na busca da verdade.

Em resumo, o romance narra o que acontece com as testemunhas do suicídio/homicídio de uma jovem, Joana Karewska, situado na mesma praça da cidade de Porto Alegre. O percurso de cada uma, do choque inicial à indiferença

---

[3]Segundo depoimento verbal da profa. Alice Campos Moreira à autora.

progressiva, denuncia o individualismo característico dos habitantes das metrópoles, à exceção de uma delas. Sete personagens, com suas famílias, são contrapontisticamente acompanhadas pelo narrador onisciente: o desembargador Ximeno Lustosa, o Chicharro, linotipista aposentado, Angelírio, o Sete-Mêis, menino jornaleiro, Norival Petra, negociante falido, Aristides Barreiro, ex-deputado e grande empresário, Marina Rezende, mulher do maestro Bernardo Rezende, e Tônio Santiago, escritor, o único que foge à alienação dos demais. A substância do enredo incide sobre a inquirição de Santiago sobre a vítima, tentando compreender seu gesto e fazer-lhe justiça. Narrando as trajetórias de todas as testemunhas, o romance se encerra num concerto no Theatro São Pedro, a que todas comparecem, menos Angelírio, que morreu atropelado, e Chicharro, que prefere seu lugar solitário na praça.

Em carta ao ensaísta e romancista Vianna Moog, não datada, mas que deve ter sido enviada em 1942, Erico Verissimo se desculpa por não poder atender a uma proposta encaminhada pelo amigo afirmando que:

> [...] não poderia pensar agora em escrever outra coisa que não fosse o romance em que estou mergulhado com um entusiasmo só comparável ao com que me atirei aos *Caminhos cruzados*.

Tratava-se de *O resto é silêncio*, publicado em 1942, cuja gênese ele descreve assim:

> Há coisa de um ano vi uma rapariga atirar-se da soteia do edifício do Imperial. Na hora fiquei abafado como homem. Só agora é que reagi como escritor e me veio da ideia de que esse suicídio podia ser um ponto de partida para um romance.

Do mal-estar diante de um acontecimento histórico, localizado e vivido diretamente, eclode o impulso criativo. O pro-

blema é que indagar as causas do evento desencadeador da ideia não esclarece como se processa a criação da obra que se seguiria. O hiato entre testemunhar a queda da moça e um ano depois pensar em torná-la o motivo inicial de um romance não ocorre no plano consciente. Quando o sentimento daquele episódio é elaborado pelo inconsciente, o escritor percebe em si o desejo de dar-lhe uma forma. Em torno desses dois componentes, a vontade criativa, que vem de um lugar ignoto, e sua realização por uma série de atos concretos, gira a questão de criatividade.

Tudo isso sugere que o processo criativo se opera no plano de um fantasiar impelido por impulsos inconscientes. Erico parece acreditar que questões de método prejudicam essa afluência de fragmentos de desejos, experiências e lembranças de que a fantasia se nutre. Tanto que afirma não se situar em escolas de ficção preestabelecidas:

> Quando começo um livro não costumo pensar assim: "Vou escrever um romance neorrealista. Ou concreto. Ou surrealista". Prefiro que os críticos depois me preguem o inevitável rótulo, já que isso parece inelutável (Alvim, 194-?).

A recusa de rótulos pré-fixados e, por conseguinte, de cânones orientadores é, porém, uma atitude apenas de autoafirmação, pois o escritor possuía uma longa experiência de leitura, desde a juventude, com ênfase nos realistas como Machado de Assis e Eça de Queirós, além dos neorrealistas norte-americanos, como comprovam exemplares de sua biblioteca e suas memórias. Evitar fórmulas aprendidas, entretanto, não anula a questão metodológica, que nele se traduz por determinada sequência no processo de produção do romance: o estímulo externo, oriundo da vida social, a imaginação, o plano, o esboço, as versões e o texto final. O primeiro passo dessa atividade viria de

fontes incontroláveis: "Acho que o 'detonador' do pensamento no mais das vezes está fora de nós" (Verissimo, 2005b, p. 267).

A distância entre estímulo, plano e escritura comprova, no seu entender, que no processo criativo existe um componente irracional, mediando a vida, enquanto matéria, e a escritura, enquanto transposição do vivido para o plano ficcional. Como realista autodeclarado, Erico concebe a arte como reprodução do vivido. Todavia, na imitação da vida algo se transforma, impelido pelo inconsciente, e o resultado já não é mais a História, mas a literatura. E o legado da tradição não pode ser ignorado. Declara ele:

> Eu não FOTOGRAFO a vida. Acho que o inconsciente de um ficcionista é como um computador eletrônico que a vida "programou" de tal modo que ele manda ao consciente os elementos com que se "criam" as personagens. A cabeça de um romancista é como a oficina do Dr. Frankenstein. Não é possível criar do nada, nem se deve obliterar a memória (Neumann; Brancher, 1974, p. 10).

Erico diz ainda:

> Eu acho que só Deus criou do nada. Os outros o plagiaram. Nós fazemos um personagem com pedaços de outros personagens. Esse processo nem sempre, ou quase nunca, é consciente no verdadeiro romancista. Esse computador, que é o inconsciente e que é alimentado por imagens, vozes, sons da vida, vai catalogando, vai misturando e lá pelas tantas, ele projeta no consciente uma figura, uma cara, um cacoete, um tom de voz, um fato, uma cena, e o autor fica convencido conscientemente que inventou um personagem que não existe (ALEV 03e0324-sd).

Essa engenhosa teoria do computador manifesta metaforicamente o que Erico entende por criação ficcional: com base no repertório obscuro da memória, o inconsciente seleciona

itens, a partir de impulsos que o criador não conhece e recombina-os, produzindo amálgamas que detêm um vínculo seguro com a experiência passada, mas já não são essa experiência. Nos esboços da parte inconclusa de suas memórias, informa que seus roteiros são semelhantes aos cinematográficos, pois precisa ter uma estrutura, que depois desobedece. Também revela que suas personagens o surpreendem (desprendendo-se da pauta, como atores renitentes) e que a sequência dos acontecimentos é dada depois de ter escrito, num procedimento que também se assemelha à montagem de um filme (Grandi, 1971; ALEV 04a0029-1970).

No caso de *O resto é silêncio*, o Acervo Literário de Erico Veríssimo guarda três roteiros (ALEV 04f0048-1942). O mais primitivo se divide em duas partes, traços do cotidiano e conselhos técnicos. Na primeira, Erico arrola temas como a falta de fé, a incoerência religiosa, a complicação da vida moderna, a pressa em gozar o minuto que passa, o diabolismo, a falta de escrúpulos, a crença na vida, as perplexidades das pessoas, o poder da vontade, as crianças e os adolescentes e a arte. Na segunda, define que a ação se passa num só dia, que no último capítulo todas as personagens se reúnem durante um concerto e que cada uma possui uma "princesa morta" em seu passado, reagindo diferentemente à música, a qual evoca pensamentos provocados pelas vivências das últimas horas. Recomenda a si mesmo não encher o livro com personagens demais, o que o leva a pensar numa família e mais um grupo de pessoas, mas para criá-las, precisa diferenciá-las das que já fez, e dá a si o conselho: "Anda pelas ruas. Olha, para, escreve, pensa de novo, mede os prós e os contras".

O que ele roteiriza, pois, são os temas possíveis, que indicam a intenção de criticar a hipocrisia moral e valorizar o compromisso com a vida. Depois concebe o arranjo da composição, começando pelo tempo da narração e pelo desfecho, buscando concentração

num ponto focal conclusivo. É importante notar que os temas selecionados dependem de uma compreensão da vida auferida de leituras e observações pessoais, que ele enfatiza ao recomendar a si que olhe o que sucede nas ruas. Outro dado merecedor de atenção é que ele sente o peso de suas realizações anteriores, os romances do chamado ciclo de Porto Alegre, cujas personagens se repetem e as quais ele deseja evitar.

No segundo roteiro, as subdivisões são da mesma ordem: incluir cenas, diálogos, histórias que "frisem a incoerência, a complicação e a falta de rumos da hora", cenas de "vagabundagem esportiva, piscina, automóvel, café, praça, rua, movimento". Quer jogar com processos de anticlímax, como a obsessão do maestro, ou com a gratuidade, a fatuidade, a incoerência. Busca uma história simples e essencial, pungente na sua humanidade, na sua falta de heroísmo e teatralidade e até um pouco grotesca. Aconselha-se a evitar clichês. Roteiriza algumas cenas da vida de Tônio Santiago, o almoço, suas reflexões sobre manter a família preservada da corrupção do mundo, a ideia de "fazer pontes entre as ilhas", vendo a família não como arquipélago, mas como continente por estar fortemente ligada. Pensa nos problemas da sua própria mulher, que ouve acusações a seus livros até no confessionário.

Nesse segundo roteiro a técnica de composição se explicita. Erico quer demonstrar as questões temáticas através de cenas e diálogos. Desloca a ênfase das personagens para as situações, mas não prevê um fio condutor para ligar os segmentos. Vai trabalhar com o paralelismo e o contraponto, mas já se preocupa mais com estabelecer conflitos fortes, com fazer ondular o ritmo narrativo através de clímax e anticlímax. A inovação é que o contraponto em paralelos se dará a partir de uma figura central, que ligará a si todas as trajetórias isoladas.

O terceiro roteiro se intitula "Personagens – como são fisicamente, como são mentalmente, o que significam social-

mente”. Neste, Erico estuda a personalidade de Tônio Santiago, bem como a dos membros da sua família: Lívia, sua mulher, Flora e Gil, seus filhos. A atenção se desloca para as personagens, com prioridade para o herói. Em mais umas cinco folhas, misturam-se desenhos de rostos, caligramas de nomes como Tônio, Ximeno, Olga/Joana Kareska/Karenka, Marina Rezende, Chicharro, Angelírio, com pequenas notas a mão sobre seus planos para eles e as suas respectivas execuções. Há um grande retrato de Norival Petra, a lápis, e um plano de ações, salientando: “Fatos, bem humanos, sabe”.

O que ele não enfatiza nos prototextos do romance é o retrato de Porto Alegre, que acaba sendo dos mais líricos, ao descrever os céus de outono na Semana Santa, e dos mais dramáticos, ao focalizar a queda de Joana a partir da Praça da Alfândega e de um edifício próximo ao Imperial. A função da praça, sede do tipógrafo aposentado, e das ruas do centro – por onde passa o bonde que transporta as personagens moradoras dos subúrbios e onde Sete-Mêis anuncia seus jornais –, assim como a rua Duque de Caxias, onde ele situa a alta burguesia e a Igreja, tornam-se polos de tensão, não pensados nos documentos disponíveis do processo criativo do romance.

O imaginário edifício Magatério, por si só, marca a vida da cidade e das personagens com sua grandiosidade agressiva, evidenciando-se como imagem da supremacia arrogante dos burgueses em oposição à vidinha anônima da caixeira da loja Sloper, Joana. Os contrastes entre os altos e baixos de Porto Alegre ecoam a divisão de classes, sua incomunicabilidade e indiferença mútua, que encontram no escritor Tônio seu denominador comum: ele as inquire, mas não consegue equacioná-las. Daí a reunião final no Theatro São Pedro, que dá ao escritor fictício o estímulo para pensar as origens da imobilidade social de sua cidade na história de seu estado.

No prefácio de 1966 a *O resto é silêncio*, o autor avalia o romance e conta como foi sua composição. O assunto-chave é a relação entre o escritor e as personagens. Ele admite que Tônio Santiago seja um autorretrato, mas ficcionalizado, explorando possibilidades de sua própria vida e família que poderiam se realizar no futuro. O que não diz é que outras personagens tinham igualmente modelos reais na sociedade porto-alegrense, causa evidente da polêmica que o texto originou sobre o caso Fritzen (Costa, 2012). Procura deixar claro que não é a autobiografia ou a biografia que dão convicção às figuras de um romance, mas sua independência. Para a personagem se tornar autônoma, o escritor deve, segundo ele, "fazê-la falar, mover-se, lembrar-se, desejar e sentir", inferindo-se que o autor não pode se deixar levar por simpatias ou antipatias, embora, depois de construídos, essas aflorem, como acontece com seu desgosto com Marcelo ou Aurélio.

Erico, nesse prefácio, pensa que seu romance tem defeitos, como falta de carga emocional e de espaço para o inquérito de Santiago sobre a morte de Joana. Atribui as faltas à técnica de contraponto que, no seu ponto de vista, determina superfícies muito amplas e pouca profundidade. Não considera um problema a mudança constante de foco que ele impõe, nem o relaciona à sua estratégia de caracterizar fortemente as personagens de início e depois manter os traços ao longo da ação, sem que essa os altere.

A criação desse romance significa um momento de revisão e transição na obra de Veríssimo, pois, já hábil no contraponto, ele percebe que se arrisca à repetição e à estagnação. Por isso trabalha mais a figura de Tônio e toma a si mesmo como matéria para a ficção, para alcançar maior verossimilhança, uma vez que ninguém melhor que o escritor que tes-

temunhou aquela queda serviria de modelo para examinar as consequências morais dela decorrentes.

Por outro lado, para dar maior densidade à história, focaliza internamente cada personagem e reflete esses pontos de vista no foco interno de Santiago, o que, além de encadear mais fortemente as situações, vence a superficialidade que o contraponto pode causar. O que ele não consegue é criar um conflito no plano das ações que as amarre com firmeza: é como se não pudesse alterar a descontinuidade da vida – e esta talvez seja a chave para a fatura de um romance sobre a cidade. A multiplicação de espaços e personagens, típica da vida citadina, esgarça esse desejo de unidade. Nesse sentido, embora Erico se negasse ao vanguardismo, dele se aproxima pelo arranjo ao acaso que pratica na história da morte de Joana Karewska.

O suporte linguístico e a criatividade

Os avanços dos estudos semiológicos mostraram que a linguagem humana tem um fundamento simultaneamente biológico, psicológico e social. Depende, numa instância, da existência de um aparelho fonador e de conexões cerebrais que habilitem a fala. Noutra, de um psiquismo capaz de sintetizar impressões sensíveis em representações e delas extrair conceitos. Esse psiquismo, entretanto, se compõe de uma esfera consciente, sede do pensamento, da imaginação, emoção e vontade, e de outra inconsciente, geradora de impulsos de vida e de morte, do desejo e de suas repressões, responsável pela ambivalência ou ambiguidade da produção de sentidos. Outra instância necessária é a da convivência em sociedade, que, por acordo entre seus membros, confere significado mental, conceitual a um significante material, sonoro.

Daí a ideia de que o processo significativo é flutuante e que resulta do cruzamento de inúmeros fatores, tanto linguísticos como extralinguísticos. O texto, dessa forma, não abarca todo o sentido. É sempre lacunar, traço e não imanência. O sentido o ultrapassa, transborda na leitura, na criação de novos textos, envolve-se com as instituições sociais e econômicas que possibilitam a comunicação escrita, é afetado pelos eventos.

No caso de Erico, o processo de constituição de suas obras se dá antes na imaginação do que na linguagem. Para ele, um elemento narrativo vem à mente e suscita os demais, como na morte testemunhada na Praça da Alfândega. Entretanto, a linguagem, o instrumento da sociabilidade, é assunto a ser cogitado mais tarde:

> Procuro nunca pensar em palavras, isto é, jamais subordinar a história e as personagens à sintaxe ou ao estilo. Trato de conviver mentalmente com as criaturas da imaginação, como se fossem pessoas vivas.

Só depois de imaginar as figuras é que ele as articula através de relações espaciais:

> Depois traço um plano, uma coisa assim como esses cenários de cinema. Preciso dum plano escrito quando mais não seja para ter alguma rota da qual me desviar. Porque o Acaso representa um papel muito importante na feitura dum romance. De vez em quando uma personagem põe-se a dizer e a fazer coisas com as quais o autor não contava. Isso é um sinal certo de que essa personagem existe. E néscio será o autor que não lhe der plena liberdade de palavra, pensamento e ação (Alvim, 194-?).

Evidentemente Erico Verissimo, ao depor sobre suas criações, centra-se sobre o que se passa em sua interioridade, como se não estivesse preso a uma infraestrutura econômica, que abrange insumos – seus papéis, livros, as pessoas que observa –,

os meios de produção (instrumentos de escrita como sua máquina de escrever Triumph ou os lápis e canetas coloridas de que se vale, seu acesso à Editora Globo e suas oficinas gráficas) e a força de trabalho, a sua e a da família que o sustenta emocionalmente e o nutre, a dos operários e chefes da Globo, a dos livreiros que vendem seus textos, a dos jornalistas e críticos que o consagraram. Tudo isso inevitavelmente condiciona a criação literária, pois esta não produz a obra sem matérias-primas, sem técnicas e tecnologias, sem colaborações. O sujeito-autor não se constitui como tal sem estar mergulhado na linguagem, a sua matéria, que lhe permite dizer *eu*, expressar seus sentimentos, interesses e ideias e relacionar-se com a tradição, aprendendo com ela. Ela lhe possibilita o remeter-se ao passado, pela memória, o sondar o futuro, pela fantasia, e o ir até os outros sujeitos para neles defrontar-se consigo mesmo, definir sua identidade, exercer poderes. Todavia, o autor é um ser social, não apenas linguístico, e de suas relações familiares, de trabalho e de amizade – e também de classe – resultam os contatos concretos que a linguagem significa.

Quando apresenta seus roteiros, dá a entender que se comportam para o ato criativo como uma simulação do que poderia acontecer se certas condições e certos elementos fossem combinados, mas inevitavelmente transformam-se em linguagem. Já o esboço é um estágio mais adiantado da escritura, em que não mais se pode prescindir do discurso. Pode-se notar que o método de Verissimo finge desconsiderar a linguagem em favor da imaginação. Para ele, pensar por imagens implica maior liberdade de arranjo, uma vez que as conexões de cenas ou seres só podem ser feitas por cortes, supressões, acréscimos e justaposições. De fato, um baralho ilustrado permite inúmeras tentativas de combinação, sem que os espaços entre as cartas devam ser preenchidos, o que não ocorre com a linguagem verbal, em que a gramática preestabelece as possibilidades de

sintaxe e existem nexos frasais, se o que se visa é a produção de um texto e não de um conjunto de frases esquemáticas e soltas.

Eis por que a fase da elaboração textual representada pelos esboços é a mais exigente para um escritor de tendência visual. O esboço é a etapa mais propriamente literária desse método. É quando o ser esquemático da criação, estabelecido no roteiro, se torna um corpo linguístico: descrições, narrações, diálogos e comentários, no caso do romance. Nessa etapa não há como fugir da palavra, das restrições gramaticais, das opções estilísticas, do ajuste entre significantes e significados num plano acima das palavras, em que os sentidos podem se aclamar ou obscurecer conforme se armem a frase, o parágrafo, as metáforas e metonímias, o ritmo e a sonoridade fônica.

Os esboços de *O resto é silêncio* (ALEV 04d0088-1942) são muito escassos, provavelmente porque Erico não os conservou. Resumem-se a ensaios de diálogos entre Tônio e Flora, Tônio e Gil e entre Flora e Roberto. Trata-se dos diálogos nucleares do romance, que definem a essência das relações das personagens. Esse é o elemento novo da obra: a função do diálogo dentro da narrativa. Num depoimento, Erico confessa ter tentado várias vezes escrever “pecinhas de teatro”, porque tem “facilidade em fazer diálogos, gosto de fazer diálogos, de lidar com gente” (ca. 1932; ALEV 03c0324-sd). Para ele, o diálogo é a forma mais fácil de mostrar o que cada personagem é na rede de relações estipulada pela história, sem a dificuldade que o serem analisados pelo narrador representaria. O diálogo dá voz direta, aumenta a autonomia, acentua a vividez das personagens.

Analisando-se os originais, de que restam poucas páginas igualmente, porque Erico as leiloou no Theatro São Pedro num evento em benefício dos ex-combatentes da Brigada Internacio-

nal Espanhola[4] – ele tomava uma parte, punha um despertador a funcionar e quando este tocava, quem oferecia o lance levava aquela porção pelo preço que fosse – notam-se poucas emendas. O livro publicado, porém, reflete e refrata esse processo criativo preocupado com questões existenciais e morais e com a manifestação da vida interior das personagens através do diálogo.

Se bem que no romance brotam todos os aspectos temáticos arrolados nos roteiros, e as personagens, seus nomes e suas características, assim como os diálogos que as revelam, confirmam o planejado com pequenas discrepâncias, há uma dispersão nos focos de interesse ideológico. Erico parte para o romance com a intenção de denunciar a hipocrisia moral, com ênfase na de figuras pseudorreligiosas – o que ele realiza em especial através dos Barreiros –, e a necessidade de um clima de solidariedade e liberdade no seio das famílias, para que não se esboroem, o que ele figura na família de Santiago.

No percurso da narrativa, porém, outros motivos não previstos surgem: o debate ideológico entre o comunista Roberto e o religioso Marcelo, que nunca se encontram, mas estão em posições opostas; a inquietação de Tônio quanto à história possível de Joana e a impossibilidade de fazer-lhe justiça; as meditações sobre o papel do escritor em tempos de guerra (a Segunda Grande Guerra está eclodindo); a denúncia da Igreja como sustentáculo de uma burguesia corrupta; e a simpatia em torno de Quim Barreiro, o caudilho decadente, cruel e desbocado, mas nunca hipócrita. São esses os motivos da polêmica que seguiu o livro, quando o padre Fritzen o denunciou na revista *O Eco*, do Colégio Anchieta, como veneno para a juventude, originando um processo judicial por calúnia e manifestações dos intelectuais de direita e esquerda a favor

---

[4] Conforme informação de um dos participantes do ato, que compareceu à sede do ALEV para doar as páginas que adquirira então.

de cada um dos lados (Costa, 2012). Há também o desfecho inesperado, pois o concerto que reuniria as personagens e que estimularia os sentimentos de cada um conforme sua reação à morte de Joana se torna menos que uma fórmula de fechamento do enredo do que abertura para outra história inteiramente diferente, de esperança naquela plateia tão diversa, que leva Tônio a imaginar suas origens e anuncia a obra seguinte do autor, *O tempo e o vento* (ALEV 04f0082-1975).

Levando em conta a história da criação de *O resto é silêncio*, pode-se afirmar que a linguagem como matéria não é critério suficiente para produzir a discursividade específica que origina a obra literária. Todos os elementos da realidade, transportados semanticamente, que a criação mobiliza não são, entretanto, duráveis. Sofrem da instabilidade das instituições, da vaidade das vontades, da fragilidade corporal, da obsolescência dos recursos técnicos e tecnológicos, da impermanência das alianças, enfim, da ação do tempo. O sentido que a criação literária busca atribuir à obra é por isso marcado pela temporalidade. Consegue situar-se na cadeia de significantes, graças à materialidade destes, mas como tal cadeia também é uma constante substituição, é deslizante, vai além dela, de modo que o criador não consegue contê-lo nos seus limites.

Erico não cria seu romance sem um ambiente literário e sociopolítico que o influencia. Harold Bloom, ao pensar as transformações do sistema literário em termos de formas de apropriação ou desapropriação entre as obras, desautoriza a ideia de causação, para substituí-la pela de interpretação. Assim, um texto literário não possui um sentido imanente e sim o da relação que estabelece com outro texto. Sentido passa a ser entendido como interpretação, e inovação como desleitura (Bloom, 1995, p. 190). Erico se enquadra nessa luta por inserir-se e afastar-se do cânone, ao desler seus pares e antecessores, bem

como até a si mesmo (em *O tempo e o vento*) para encontrar um novo espaço de criação.[5]

Derrida, ao criticar a posição de Austin de que a literatura lida com enunciados não sérios, vazios, sem efeito pragmático, argumenta que se pode repetir ou citar qualquer signo ou enunciado, o que altera e indetermina o contexto e limita os poderes da intenção, que "não mais poderá governar toda a cena e o sistema de enunciação" (Derrida, 1972b p. 192). Numa cadeia de traços de ausências, como a que se constitui na escrita através dos grafemas que substituem a fala, o que permanece é o que pode ser associado à palavra escrita e já não está ali ou ainda não se manifestou, o que inclui o autor e o leitor.

A materialidade da documentação literária e não literária de um acervo permite, pois, o entrecruzamento da história, da sociedade, das subjetividades, do inconsciente pessoal e político, dos construtos do real tanto coletivos como individuais com os elementos, processos e convenções que resultam na obra literária, explicitando-os sincrônica e diacronicamente. Para estabelecer o percurso e a identidade da criação literária, os suportes materiais são a fonte mais produtiva de temas e ligações possíveis. Como o sentido tende sempre a fugir do signo, mesmo associações tidas por impertinentes nesse complexo multifatorial são aceitáveis, já que a própria criação literária é uma construção histórico-social e, portanto, interessada, seja do escritor, seja do leitor, seja do seu pesquisador.

---

[5]Em entrevista ao *Diário de Notícias,* de Porto Alegre, em 23 de maio de 1965, Erico detalha as características do processo criativo do romance.

Acervos literários e Filologia[1]

> "O humanismo [...] deve escavar o
> silêncio, o mundo da memória,
> de grupos itinerantes, que
> mal sobrevivem, os lugares de
> exclusão e invisibilidade".
>
> Edward Said, *O retorno da filologia.*

Preservação e função social do acervo literário

As reflexões em torno de documentos de escritores em geral incidem sobre a questão da preservação da memória literária. O patrimônio cultural de um país se constitui no seu mais legítimo capital simbólico, e hoje em dia o saber, seja cientí-

[1]Artigo resultante da conferência de abertura do V Seminário de Estudos Filológicos: Filologia: Diálogos Possíveis, promoção da UFBA, proferida em 7 de julho de 2010.

fico, seja narrativo, é poder, como afirma Lyotard (1986, p. 3-7). As realizações da arte, no seu sentido mais abrangente, têm o potencial não só de expressar a experiência humana e fazê-la permanecer contra o trabalho do tempo, mas de representar as expectativas, aspirações e normas sociais de um povo. Preservá-las é uma tarefa fundamental, que os arquivos e acervos literários assumem numa amplitude cada vez maior no Brasil.

Philippe Willemart, em seu *Os processos de criação*, pergunta-se sobre o que preservar numa biblioteca, referindo-se a livros, mas a indagação pode ser expandida para como selecionar documentos literários em geral. Nem sempre a resposta é óbvia, como a necessidade de guardarem-se os vestígios da vida e obra de um Machado de Assis. Willemart estabelece três critérios: 1) capacidade de uma obra de interrogar ou questionar o leitor (juízo subjetivo, mas incontornável); 2) popularidade da obra (arriscando-se a desaparecer ou ser revitalizada numa próxima geração); 3) trabalho da escritura (denotado pelos manuscritos e outros documentos, com suas rasuras, entrelinhas, marginália, ou em outras notações extramanuscrito) (2009, p. 96). Criar um arquivo ou acervo literário implica decisões e riscos. Como apreciar a repercussão futura de um conjunto de documentos que, no presente, é motivo de menosprezo, pela condição não-canônica do escritor? Por outro lado, por que aceitar um legado de um escritor menor, sem recepção do público ou avaliações críticas que o sustentem, embora a família ou alguma influência política insistam na sua importância cultural? E ainda: em que medida o trabalho artístico legitima a guarda de uma obra, considerada de valor por uma elite intelectual, formada nas águas do modernismo, com seu requisito de permanente ruptura e inovação, mas pouco lida, pela forma difícil, em contraste com outra em que há menos aventuras de linguagem, mas que testemunha para muitos o seu século?

Paul Ricoeur (2007) discute o "ato de inserção em arquivo, de arquivamento, suscetível de ser localizado numa cadeira de operações veritativas, tendo por termo provisório o estabelecimento da prova documental". Para ele, a constituição de um arquivo funda a possibilidade da História, pois vence o desgaste da memória apoiada apenas na narrativa ou no testemunho oral, que o tempo acaba por erodir. Todavia, nada garante que o documento escrito de fato represente o passado, pois entre este e sua lembrança, e daí a seu registro escrito, há a mediação da imaginação:

> A permanente ameaça de confusão entre rememoração e imaginação, que resulta desse tornar-se-imagem da lembrança, afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória (2007, p. 26).

No caso dos acervos ou arquivos literários, a função veritativa, aquela que atesta a verdade da prova documental e que permite a confiabilidade das inferências dela retiradas para a compreensão e interpretação da literatura, é facilitada pelo próprio fato da escrita, como elemento primeiro do documento literário. É esse que se torna diretamente lembrança grafada num suporte. Se então se torna imagem, é por instigar a atuação subjetiva do pesquisador, que desse rastro visível da produção de um escritor retirará o que dele se ausenta, fazendo-o falar.

Ricoeur aponta a relevância do arquivo como meio de fixar as lembranças evanescentes da memória e aceder ao passado, senão em sua integridade, pelo menos recuperado com as inevitáveis distorções pelos afetos e esquecimentos. Segundo ele, na constituição de um arquivo, importa perceber que no primeiro plano está a iniciativa de uma pessoa física ou jurídica que visa a preservar os rastros de sua própria atividade; essa iniciativa inaugura o ato de fazer história. Vem em seguida

a organização mais ou menos sistemática do fundo assim posto de lado. Ela consiste em medidas físicas de preservação e em operações lógicas de classificação dependentes, quando necessário, de uma técnica elevada ao nível arquivístico. Ambos os procedimentos são postos a serviço do terceiro momento, o da consulta do fundo dentro dos limites das regras que lhe autorizam o acesso (2007, p. 178).

Nessa esquematização, o acervo literário tem um estatuto particular: antes de tudo é guardião da obra de um ou de vários escritores. É um organismo com vida própria, pois não se esgota no legado ou espólio que recebe ou adquire, mas o aumenta pela pesquisa de mais documentos, tornando-se um operador de memória em contínua renovação. A característica expansiva do acervo, somada à criatividade do pesquisador, é que o transforma em fonte de sempre novos sentidos, mantendo viva a receptividade de um escritor junto ao público.

Nesse sentido, a tarefa primordial de um acervo é zelar pela incolumidade dos documentos que o compõem. Estes podem ser manuscritos, datiloscritos, esboços, planos, cartas, artigos de crítica, depoimentos de leitores, discos, fotografias, tudo que evoque o autor e a sua produção e recepção, até os seus instrumentos de escrita e seu mobiliário ou vestuário. Guardar supõe verificar o estado do documento a ser preservado – cujo suporte nem sempre é o papel, podendo abranger pergaminhos antigos, tecidos, filmes, objetos metálicos ou de madeira, para citar alguns. O processo é exigente e técnico: começa pela higienização, não só escovando a poeira, mas eliminando insetos. Depois há os reparos, alisando dobras, emendando rasgos, recosturando cadernos, colando lombadas (se forem livros), ou limpando manchas, matando cupins (em suportes de madeira) e desoxidando ferrugens em objetos de metal.

Quando o estado é considerado aceitável, vem a etapa de armazenagem. Cumpre acondicionar os itens documentais, envolvendo-os em papel neutro ou em plástico-bolha, e encerrá-los em caixas, devidamente etiquetadas com o número de catálogo, que será então atribuído a partir de algum sistema de catalogação, pertinente à lógica dos documentos e do uso que lhes será dado. Essas caixas serão arquivadas em estantes ou armários corrediços, normalmente de aço, também devidamente identificados, para fácil localização.

A preservação, dessa forma, estará sendo cumprida em seus requisitos mínimos – outros processos, como a reconstituição de papéis, encadernação, restauração de pinturas e desenhos, fotografia e digitalização, vêm numa segunda grande etapa. Mas, a partir da conservação primária, os documentos poderão ser disponibilizados para consulta ou pesquisa e, nesse momento, outros imperativos se impõem, porque um acervo literário não é uma entidade estanque. De nada vale preservar um bem simbólico, se ele não puder exercer o seu poder de simbolização.

Os escrúpulos que cercam a preservação da memória se acentuam quando um documento sem possibilidade de reposição é prejudicado, seja pela manipulação indevida, seja por danos ambientais imprevistos, seja por desonestidade de um consulente. Outra tarefa inarredável de um acervo – não só literário, mas em geral – será, portanto, a de prover segurança para os documentos, evitando eventualidades, como inundações, incêndios, mofo, pragas ou furtos. Assegura-se a indenidade do fundo por meio de instalações adequadas, em locais ao abrigo das intempéries, protegidos contra infestações e vigiados contra ladrões, enfim, uma instituição organizada, com provisão de recursos financeiros e humanos, especialmente planejada para a guarda dessa memória.

O problema é que o excesso de precauções pode chegar a extremos e impedir que os documentos, especialmente os mais

raros e valiosos, sejam vistos ou estudados. O arquivo passa a ser um lugar censurado, encerrado em si e socialmente inoperante. Por esse motivo, outra tarefa do trabalho de acervos em geral é estabelecer uma política de difusão dos documentos. Significa dizer que os responsáveis devem prever e normatizar as formas de acesso não prejudiciais, hierarquizar as espécies de consulentes em níveis, e estabelecer modalidades de reprodução, nos casos em que esta seja facultada pela natureza do item e não o danifique, diminua sua durabilidade ou viole direitos de privacidade.

A difusão inclui, porém, a atividade mais importante dos acervos: o rendimento simbólico dos documentos. O potencial de documentos literários, nesse sentido, é inapreciável. Se disponibilizado à pesquisa ou para exposições, filmagens, vídeos e outros meios de conferir-lhe visibilidade, o documento de um acervo literário cumpre a sua função social primeira, a de produzir novos sentidos e dar continuidade àquela memória que sem ele ficaria perdida no tempo e vazia de significação.

Fazer falar o silêncio reinante nos arquivos – parafraseando Edward Said – é a verdadeira função humanística dos pesquisadores de acervos. São eles que, ao efetuar associações entre os documentos, ao compará-los e ao indagar o sentido de uma rasura num manuscrito, de uma alusão em carta, de um desenvolvimento descartado num roteiro, preenchem esse silêncio com a fala de seu tempo. São eles que dão aos documentos outras vozes, continuando o diálogo da literatura com a humanidade, mesmo nos fragmentos ou vestígios semiapagados de textos esquecidos.

O estudo filológico nos acervos literários

A Filologia, como ciência do estabelecimento de textos e de compreensão de seu contexto cultural ao longo do tempo, encontra nos acervos literários outro potencial de trabalho com a literatura

clássica ou moderna. Na iminência da substituição do manuscrito pelo arquivo digital, sabidamente obsolescente, não será demais insistir na importância do papel como veículo da escrita em termos de fixidez e preservação da memória.

O problema é que todos os mídia escritos em papel – e não apenas os digitais – também são ocasião de instabilidade da informação e de deterioração material. Contudo, para os trabalhos filológicos – não obstante as tecnologias digitais que lhes facilitam a reconstituição e comparação de versões –, os textos em livro, ou em manuscritos ou datiloscritos, encontráveis nos acervos de escritores, permitem a expansão das possibilidades de recuperação de obras perdidas ou prejudicadas pelo tempo, a aproximação à melhor edição de um título, à oficina de criação dos autores e à compreensão mais fundamentada do patrimônio literário de uma comunidade ou sociedade.

A Filologia, entendida enquanto disciplina que reconstitui a história das línguas e que edita textos de todas as épocas, teve sua importância, antes fundamental no século XIX, diminuída pela ascensão da Linguística no século XX. O filólogo, diz sua denominação, é um "amigo do *logos*", da palavra enquanto saber. Por certo tempo, essa amizade se traduziu como interesse em recolher formas de discurso oral, popular, de populações tradicionais, ou em rastrear a história das palavras até suas raízes últimas, para assim explicar a evolução das línguas, numa busca mítica da língua-mãe de todas. Por sua idealidade, cultuando o texto perfeito, lastreada por uma técnica preocupada com a minúcia, a Filologia oitocentista padeceu acusações, como a de entender a historicidade a partir de premissas positivistas e de prestar-se facilmente a instrumento de nacionalismos exclusivistas.

A obsessão filológica com o texto autêntico, em forma definitiva, determinou, no meio acadêmico, o preconceito de que não se tratava de uma verdadeira ciência – levando-se em

conta os conceitos antiessencialistas hoje dominantes. Chegou--se a antever que as disciplinas que a compunham, no caso brasileiro, a Filologia Clássica, a Filologia Românica e a Filologia Germânica, logo entrariam em extinção. A previsão, porém, não se realizou, porque, recorrendo aos instrumentos rigorosos da Textologia alemã e da Crítica Textual anglo-americana, bem como da Linguística Histórica e da Lexicografia, a Filologia se reestruturou, criando um objeto próprio para suas atividades: a fixação dos textos, antigos e modernos, mostrando suas campanhas de escrita, agora sem a ambição da versão perfeita.

Nessa reescrita de si mesma, a Filologia tem encontrado sua significação social, como salienta Michelle R. Warren, descolando-se do estudo de períodos históricos específicos (clássicos, medievais). Assim, a disciplina pode servir de mediação entre os procedimentos mais especializados da produção de textos e as preocupações críticas mais amplas, entre as palavras e suas situações sociais multifárias. Desse modo, a Filologia rejuvenesce suas continuadas conexões com a cultura e o humanismo, iniciando algumas das mais vibrantes conversações da crítica contemporânea (2010, p. 283).

A nova Filologia deixa de lado o intuito de estabelecer a versão perfeita, para desenterrar sentidos onde havia obscuridade. A antiga busca da melhor versão se revelara falível, porque, na ausência do autor, em última análise ficaria ao arbítrio do filólogo o texto a ser reconstituído. O mais importante do trabalho filológico, em vista disso, é a apresentação rigorosa das diversas versões de uma obra ou de um documento notarial, anotando e explicando variantes, rasuras, acréscimos, eliminações, o que fornece um valioso testemunho, não só sobre o processo criativo do texto, mas também sobre a história de suas reproduções, artesanais ou industriais.

Os acervos literários, em sua capacidade de armazenamento amplo de informações sobre obras e autores, são um campo ainda

pouco explorado pela Filologia, embora seja neles que podem ser encontrados os documentos mais diversos para fundamentar os estudos do filólogo. Neles conservam-se várias edições de um livro, coleções de esboços e notas do autor para a escrita de seu romance, poema ou drama, cartas ou entrevistas esclarecedoras sobre decisões e hesitações, além de matéria histórica sobre a vida pessoal, intelectual e cultural do escritor, bem como sobre a história editorial e recepcional de sua obra.

Os vários arquivos que constituem um acervo literário podem subsidiar o processo de anotação de variantes, com revelações de primeira mão sobre as campanhas de escrita, assim como dados de segunda mão, nos depoimentos de amigos e correspondentes, editores, livreiros e leitores, sobre as razões de alguma alteração. Assim como as estatísticas definem possibilidades de eleição de políticos, também as manifestações da indústria, do comércio e do público leitor influenciam as decisões do escritor, refletindo-se em sua obra, e traços delas se conservam nos acervos literários.

Por outro lado, a possibilidade de consultar o manuscrito de uma obra, sua primeira versão, com as rasuras do autor e, além disso, provas revisadas e as diversas edições dela em livro (ou em novos suportes, como os e-books com hiperlinks eletrônicos), assinala o valor do acervo literário nas atividades da Crítica Textual filológica. Evidentemente, um acervo só contém os documentos que lhe foram confiados, seja pelo escritor, seja por sua família ou seus herdeiros, no máximo ampliados pela pesquisa dos responsáveis, através de atividades de coleta externa, transcrição ou reprodução ou por meio de doações recebidas ou aquisições.

Acervos, como qualquer instituição e como qualquer investigação, nunca são completos e definitivos, quanto mais perfeitos. É provável que, numa consulta específica, não possuam todos os documentos visados, mas o conhecimento hoje também é fragmentário e reconhece seu estatuto de incompletude e a

relatividade de seus achados. De qualquer modo, o acervo literário ainda é o local que reúne maior número de dados para quem deseja trabalhar filologicamente com obras literárias. É nele que se disponibiliza a matéria memorial que não se encontra em outros locais, como bibliotecas e museus, fundamentando de forma mais certificável afirmações sobre como uma determinada obra veio a ser escrita, publicada e lida.

Possibilidades de edição crítica nos acervos literários

O acervo literário é, acima de tudo, um repertório de vestígios das práticas escriturais, sejam elas atinentes à obra de um escritor ou à sua vida histórica. Toda escrita produz uma ausência, a da coisa significada pelos signos grafados. Todavia, nesse apagamento, que reduplica o produzido pelo tempo na memória, a atividade filológica tem uma função especial. Nas palavras de Edward Said:

> Uma verdadeira leitura filológica é ativa; envolve penetrar no processo da linguagem já em ação nas palavras e fazê-lo desocultar o que pode estar escondido ou incompleto ou mascarado ou distorcido em qualquer texto que tenhamos diante de nós (2004, p. 59).

Tome-se como exemplo a eventualidade de lançar-se um inédito de um autor conhecido, com todas as implicações econômicas e culturais daí depreensíveis. Por hipótese, pensemos num datiloscrito moderno, que seria publicado postumamente, e cujo texto não chegou a uma redação final pelo autor. É provável que nele haja lacunas, rasuras, trechos incompreensíveis, alusões pouco claras, segmentos reescritos várias vezes, até citações ou nomes não identificados, por falta de indicação ou por grafias obscuras.

O crítico textual pode dar uma forma publicável a esse texto. Seus procedimentos, a partir da decisão de editá-lo, terão uma sequência lógica: primeiro, irá transcrever as diversas campanhas de escrita, assinalando, por sinais convencionais, onde houve supressão, acréscimo ou transformação. Se não houver indicação cronológica de cada campanha – o que cartas poderiam auxiliar a determinar, se as houvesse –, ele irá, numa segunda etapa, comparar cada campanha e escolher quais formas atendem mais adequadamente as características de estilo do autor e a lógica implícita do texto. É inevitável que terá de estudar o estilo desse autor, não só por meio de princípios da Estilística e da Teoria Literária, mas também por meio dos críticos que o tenham analisado – e esses estarão presentes no acervo do escritor.

Uma terceira etapa viria com a fixação da versão mais convincente do manuscrito. Como seria impossível conhecer a vontade do autor, o arbítrio do filólogo seria o fio condutor da constituição de uma versão que fizesse justiça às demais obras do autor e a seu *status* no cânone literário. Como requisito para a tomada de decisões, seria necessário conhecer boa parte da produção desse autor e de seu registro na história da literatura, de modo a, ao mesmo tempo, contemplar expectativas sobre o novo texto e evidenciar inovações, caso as houvesse. No seu acervo haveria suficiente documentação para esse desdobramento histórico.

O trabalho transdisciplinar não se deteria aí. Fixado o texto, o crítico teria de anotar, nos rodapés ou nas margens, as diversas alterações de cada campanha, ou esclarecer alusões e citações. Nova pesquisa seria exigida, não quanto às modificações que o texto sofreu, mas quanto a fontes de que o autor se teria valido para seus processos de intertextualidade. Se essas não estivessem claras no manuscrito, ele teria de rastreá-las, recorrendo às leituras do autor – as quais podem ser descobertas em sua biblioteca pessoal, no acervo, ou por meio de depoimentos de amigos ou pessoas a

Figura 1 – Fragmento de *A hora do sétimo anjo*
Fonte: Verissimo (1975). ALEV 01a0006-1975.

ele relacionadas, mencionados em alguma parte do mesmo acervo, em cartas, entrevistas, reportagens, críticas. A reconstituição de um manuscrito, como o da Figura 1, ilustra em parte esse processo.

O prototexto de *A hora do sétimo anjo*, romance inédito de Erico Verissimo, que não alcançou o estágio de manuscrito, permanecendo como esboço incompleto, apresenta inúmeras páginas em inglês, com algumas frases em português, manuscritas a caneta hidrográfica azul, com palavras inacabadas ou pouco legíveis e números de página em vermelho. Num exercício de transcrição traduzida, o fragmento acima reproduzido teria a seguinte formulação:

> 1 Nós sofríamos. O estômago tinha câimbras. Eu vomitava/
> 2 frequentemente. Fiz amizade com ele. Descobri/
> 3 que ele lia a Bíblia. Ele compôs/
> 4 um quarteto assim e assim __ __ __ __ __.
> 5 Um dia eles tocaram. [a cena: instrumentos tocando] Então/
> 6 senti Deus. Lembrei a passagem/
> 7 do Apocalipse de São João que inspirara/
> 8 a composição. Ouça./
>
> 9 Ele abriu o livro e leu: __ __ __ __
>
> [[Vi outro anjo poderoso, que descia
> do céu vestido de uma nuvem. Sobre a cabeça trazia o arco-íris, o rosto era como o sol e os pés como colunas de fogo e na mão tinha um livrinho aberto. Pondo o pé direito sobre o mar e o esquerdo sobre a terra, gritou com voz poderosa, como leão que ruge. [...] levantou a mão direita para o céu e jurou por aquele que vive pelos séculos dos séculos, que criou o céu e tudo o que nele há, a terra e tudo o que nela há, o mar e tudo o que nele há: Já não haverá tempo, mas nos dias da voz do sétimo anjo, quando tocar a trombeta, o mistério de Deus se cumprirá, assim como anunciou a seus servos, os profetas]].

10 A composição foi chamada de *Quarteto para/*
11 *o fim do tempo*. Eu estava quase anestesiado/
12 pelo frio. Meus dedos estavam hirtos. Eu ouvia,/
13 olhando para o rosto dos [[intérpretes]]. Então vi/
14 os orgulhosos oficiais nazistas alemães. Houve/
15 uma nota aguda, muito prolongada, do clarinete/
16 como o ar *** Essa foi a verdadeira revelação/
17 de Deus. Aquele grupo irradiava luz.../
18 Vi o espanto no rosto de nossos soberbos e/
19 cruéis carcereiros. Então recuperei minha/
20 fé. Vi o fim do Tempo e/
21 solucionei o mistério de Deus./

22 Houve [[um]] silêncio. Sol se pondo. A/
23 cor dos morros [[se adensava]]. Caio pensava em [...].

24 – Lamento, doutor, se o desapontei./
25 O senhor tem em si o antídoto para esse/
26 veneno do medo da morte e do não-ser./
27 Conhece uma curiosa teoria de acordo com a qual ao/
28 pedirmos [checar bem] para nascer/
29 aceitamos com nosso ser a ideia de [[um dia]]/
30 cessar de ser?//

O trecho integra uma visita que o protagonista, Mafra-Pomar, um ateu aflito com a antevisão de uma morte iminente, faz a Frei Pio, um monge famoso por sua piedade e sabedoria, em busca de orientação espiritual. Na conversa, o frade lhe conta como esteve por perder a fé e a reencontrou durante a primeira apresentação da composição de Messiaen, *Quarteto para o fim do tempo,* quando esteve prisioneiro num campo de concentração nazista (dado histórico aproveitado *ipsis litteris* por Erico). O título da música e a cena do campo de concentração estão associados ao título do romance: *A hora do sétimo anjo é* o fim de um tempo sem Deus, o tempo de

Mafra-Pomar em que ele desconsiderou a família na busca pela fama e causou o suicídio do próprio filho.

Note-se que Erico não transcreve a passagem do *Livro do Apocalipse* relativa ao *Sétimo anjo*. Todavia, no esboço há a indicação de que essa passagem apareceria, de modo que o tradutor foi à Bíblia que existia na Biblioteca do escritor e recuperou o texto. Entretanto, a descrição do Quarteto – que também existe na discoteca do autor –, indicada pelas palavras "*composed so and so*" e completada com traços, é irrecuperável. Observe-se que o escritor reserva para depois a escrita de uma cena importante para o efeito a ser obtido, a da execução da música, assinalando-a entre colchetes com a expressão "a cena" e incluindo na entrelinha superior, em vermelho, "*instruments playing*". O final, com Caio Mafra-Pomar olhando o pôr do sol, também não pode ser preenchido, mas marca o estado meditativo do anti-herói. Os demais esboços não esclarecem se essa passagem, tão significativa para justificar o título do romance, seria ou não aproveitada no texto final – há notas sobre sua possível supressão, mas com hesitações ante como se resolveria a questão do título. A indecisão poderia estar relacionada com a própria situação espiritual do escritor, oscilando entre seu agnosticismo tantas vezes reiterado e a aproximação pressentida do fim de seu tempo de vida.

Numa edição crítica rigorosa, os esboços poderiam ser transcritos, ordenados pela lógica esboçada na narrativa, mas teriam de ser acompanhados de abundantes notas sobre variantes e sobre vazios não completáveis. Poderia ser uma edição diplomática (não muito canônica, porque exigiria a tradução dos fragmentos em inglês), não de um manuscrito, mas de uma multidão de esboços, interessante como projeto de crítica textual acadêmica, mas de escasso interesse editorial, tendo em vista que o aparato crítico interferiria na leitura continuada do enredo, um dos prazeres do romance para o leitor comum.

Em inúmeros casos de edição crítica, como a da obra de J. Simões Lopes Neto, por Aurélio Buarque do Holanda, o aparato crítico é discretamente incorporado à página. Todavia, numa edição menos erudita e mais comercial, as anotações técnicas têm sido suprimidas, ficando apenas o registro, nos paratextos da obra, nas orelhas ou no prefácio, da história filológica de sua recuperação, como legitimação, eventualmente até mercadológica, para que integre a produção do autor e seja procurada pelos seus leitores. O trabalho filológico, nessa alternativa, contribui para uma versão confiável de um texto que, de outra forma, não viria ao conhecimento do público, ou, na pior hipótese, seria publicado numa versão corrompida.

Outra possibilidade de colaboração entre a Filologia e um acervo literário seria estabelecer o texto de uma obra édita, que, ao longo de sua história editorial, tivesse sofrido alterações não efetuadas pelo autor, mas fruto de decisões de tipógrafos, revisores e até de editores. Esse é um caso bastante comum, em obras que no passado tiveram várias edições tipográficas e erros gráficos foram se acumulando, por ausência de revisão comparada ou de qualquer revisão. A edição tipográfica era realizada por máquinas denominadas linotipos, em que os tipos eram compostos em linhas de chumbo, depois reunidas em paquês (*paquets*), com as páginas em sequência ininterrupta. Os paquês eram revisados e depois distribuídos em oito segmentos, numa ordem que já não era a numérica, mas sim a que resultaria na futura ordem sequencial do caderno do livro, denominado *in octavo*. A rotativa imprimia por sistema de prensa as grandes folhas de papel, que eram dobradas nesses cadernos e depois costuradas para formar o miolo do volume, o qual por fim receberia a capa colada. Ao formar as frases com essas linhas de chumbo, conjuntos de tipos podiam sair do lugar, criando lacunas nas frases ou descontinuidades. Se não houvesse revisão de

provas, essas falhas permaneceriam na impressão. Por outro lado, os cadernos, costurados a máquina, podiam ter sua ordenação alterada na montagem, resultando numa edição faltosa. Muitas vezes, o manuscrito original, que fora tipografado, era descartado, de modo que não haveria com o que comparar o texto impresso.

Nessa hipótese, o crítico textual, ao constatar na leitura de uma edição corrente os erros havidos, poderia empreender a reconstituição da edição. Se houvesse uma edição inicial em bom estado, o filólogo textual poderia utilizá-la para comparação, pois, mesmo com erros, se esses fossem evidentes trocas de letras ou de posição de palavras ou frases, ou troca de cadernos, as chances de corrigir o texto seriam grandes. O problema ocorre quando todas as edições têm erros não facilmente detectáveis e quando tais erros gráficos vão determinando erros de revisão – como trocar "ótica" por "óptica" – que alteram o texto, dando-lhe outra inteligibilidade. Nesse caso, a comparação entre as várias edições determinará quais soluções seriam mais aceitáveis, levando em conta a tradição de escrita do autor. Aqui também poderia haver notas de rodapé esclarecedoras dos erros, bem como explicações sobre as decisões do crítico.

Pode-se pensar, como exemplo, no que implica um simples erro gráfico no entendimento de uma obra. Um caso sobejamente conhecido – e imaginário – é o de *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago, em que a atitude subversiva do revisor Raimundo, ao introduzir um *não* onde se dizia que os cruzados teriam auxiliado os portugueses na conquista de Lisboa, alterou a história da batalha. O fato de depois o revisor ser punido com a tarefa de escrever a mesma vitória portuguesa sem os cruzados é apenas um desafio na ordem da ficção. Mas não deixa de evidenciar que mesmo tarefas consideradas humildes, como as de um revisor, passíveis de

erros, intencionais ou involuntários, podem influir no curso da história, pelo menos na história de um livro.

Outro caso, este não ficcional, ocorreu com a tradução norte-americana da novela *Noite,* de Erico Verissimo. *Night* foi publicada nos Estados Unidos pela Macmillan em 1956, numa edição de capa dura. No ano seguinte, saiu pela Crest em livro de bolso. Uma mudança na ordem dos capítulos de uma edição para a outra, alterando o sentido original, mostra como a comunidade de leitores comuns é vista por estratégias editoriais de marketing na busca de lucros.

A novela tem um sentido claramente metafórico, lidando com o problema do mal como parte da condição humana. Na superfície do texto, porém, narra as perambulações noturnas de um possível assassino amnésico, capturado por dois rufiões que se divertem com sua desorientação e fragilidade. Nos momentos de maior angústia do protagonista, sempre surge um misterioso homem de branco a tocar uma gaitinha de boca.

Presumivelmente para aumentar a demanda de vendas, a edição de bolso não apenas dá a impressão, desde a capa, de que a obra é uma simples história de crime, mas de certo modo acentua a motivação sexual, trazendo para o início o capítulo final, um estudo sobre a psicologia da repressão. O resultado é que os leitores são induzidos a ver o protagonista anônimo apenas como um marido traído que poderia ser o autor de um crime anunciado pelos jornais nas primeiras horas da noite. Embora certa porção de liberdade editorial se torne eventualmente necessária para lançar um romancista do Terceiro Mundo como um bom produto de vendas, o público americano que comprou a edição de bolso da Crest leu um livro que não só era infiel à edição brasileira, como também à edição da Macmillan.

Alterações profundas como essa, determinada por uma troca de posição de capítulos, são o exemplo máximo do que

pode significar uma edição corrompida por manobras editoriais escusas. A existência das duas edições norte-americanas no Acervo Literário de Erico Verissimo permitiu a descoberta da adulteração, fato que, tendo em vista o tempo transcorrido de 1957 até agora, poderia continuar ignorado na história das edições estrangeiras da novela e na das relações entre certo nível de uma cultura hegemônica em relação à subalterna. Nesse exemplo, fica mais claro o que a crítica textual pode realizar, no sentido proposto por Said, de denúncia da falta de ética editorial e de desconsideração a culturas vistas como minoritárias.

A cooperação entre acervos literários e a Filologia ainda reclama muitos estudos, não podendo ficar restrita à usual edição diplomática de textos a eles pertencentes. Acolhendo a sugestão de Warren:

> [...] como conjunto de técnicas para determinar formas verbais, identidades genéricas e legados históricos, a Filologia não se revela aqui [no sentido da citação de Said] como algo pré-hermenêutico. Ao invés de preceder a interpretação, trabalha por meio de complexos parâmetros teóricos e culturais. Simultaneamente descritiva e criativa, aciona a cultura no nível microlinguístico (2010, p. 286).

O demorado e escrupuloso trabalho filológico pode tornar-se, nesse rumo, um dos mais válidos instrumentos disponíveis para desentranhar a riqueza do capital simbólico acumulado nos acervos de escritores e trazê-la à luz, senão para o público em geral, pelo menos para a pesquisa acadêmica, contribuindo para um entendimento mais produtivo da memória literária em nosso país.

Editando vestígios de um romance inacabado:

A hora do sétimo anjo, de Erico Verissimo [1]

A edição de manuscritos e textos modernos, no Brasil, apresenta duas vertentes: a da crítica textual, com importantes contribuições da Universidade Federal da Bahia, graças ao empenho da professora Célia Telles e sua equipe, bem como da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e a dos estudos genéticos, em especial graças ao trabalho desenvolvido pelos professores Philippe Willemart e Telê Ancona Lopez, na Universidade de São Paulo. A organização de acervos literários expressivos em vários centros documentais do país, como a Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, o Instituto de Estudos Brasileiros, em São Paulo, o Arquivo de Escritores Mineiros, da UFMG, e o então Centro de Memória Literária da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), proporcionou novo impulso à área. Com investigações

---

[1]Artigo primeiramente publicado em *Arquivo, manuscrito e pesquisa*. Organizado por Eliane Vasconcelos e Marcelo Santos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

vinculadas, de início, às linhas do Institut des Textes et Manuscrits Modernes, do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), em Paris, gradualmente consolidou-se um pensamento brasileiro em torno da área, cujos rumos se diversificaram conforme as inclinações e tendências dos pesquisadores que se valeram dos prototextos e dos manuscritos assim postos à sua disposição.

O trabalho do Centro de Memória Literária da PUCRS, na época, orientou-se para a edição de textos esgotados e raros da literatura sulina, num molde simplificado da ecdótica, mas depois, ante as fontes primárias reunidas nos seus acervos, dedicou-se a estudar os vestígios físicos dos processos criativos, bem como do contexto histórico de produção e recepção das obras. O Acervo Literário de Erico Verissimo proporcionou a doutorandos e mestrandos, bem como a pesquisadores de diversos países, matéria para a investigação renovada do ato e do produto literário, não só do escritor brasileiro nascido em Cruz Alta, como também das questões implicadas no tratamento teórico e histórico da relação texto e prototexto.

Um dos casos mais instigantes desse estudo genético é o do romance inacabado de Erico Verissimo, *A hora do sétimo anjo*. O escritor o iniciara em 1969, no intuito de completar a série de romances urbanos que o consagrou, desta vez dedicando-se à exposição do "baile de máscaras" da sociedade burguesa. Afirma ele:

> Mas eu tinha em mil novecentos e sessenta e nove esboçado uma estória que se passava em Porto Alegre, e em que essa "dança com máscaras" ia aparecer. O título era *A hora do sétimo anjo*, que é uma frase do Apocalipse de São João. [...] Fiz o esquema com desenhos, bonecos, cada um com seu drama... e com seus destinos cruzados. Estava

> bem adiantado no plano do livro quando vi um dia, numa revista estrangeira, uma fotografia que me impressionou pelo que continha de simbólico (Verissimo *apud* Gastal; Przybylski, 1971).

A fotografia da revista *Life r*epresentava uma greve de coveiros, com os caixões à frente, motivo que o fascinou e que daria curso à elaboração de seu último romance, *Incidente em Antares.* Dos esboços já delineados para *A hora do sétimo anjo,* Erico aproveitou algumas personagens e suas caracterizações, assim como a trajetória planejada, o que destituiu os prototextos de diversos elementos que proporcionavam a coesão do enredo e constituiu um problema *a posteriori*, quando a ideia voltou a persegui-lo, em 1973, enquanto escrevia suas memórias, narradas em *Solo de clarineta*.

Seus editores insistiam em que levasse adiante a narrativa autobiográfica, pressão que detinha seu projeto de retomar o romance antevisto. Na época, o escritor lia os existencialistas franceses, informava-se sobre o humanismo marxista, levado em parte pela simpatia com as ideias de Albert Camus, em parte pelo propósito de assumir uma posição de decidido repúdio à ditadura militar que se endurecia no país, em parte pela necessidade de denunciar, como sempre o fizera, as mazelas do capitalismo sentidas no cotidiano da população brasileira, desta vez em direção a uma visada social-democrata.

Pretendia situar o romance em Porto Alegre, analisar a degenerescência da burguesia local, centrando o enredo num protagonista que morria poucos dias depois de iniciada a ação narrativa e que passava a vê-la do ângulo "onipresente e onisciente do morto" (Campos, 1971). A alusão a esse novo ponto de vista sugere uma homenagem às *Memórias póstumas*

de Brás Cubas, obra dentre as de Machado de Assis que ele apresenta como desconcertante, em sua *Breve história da literatura brasileira* (Verissimo, 1995, p. 73):

> Brás Cubas descobriu um dia a “volúpia do aborrecimento”. Em sua opinião, o homem não é uma unidade, mas uma “errata pensante”... em permanente mudança. Mas para quê? Ninguém sabe. E, de vez em quando, o falecido autor interrompe sua narrativa só para cutucar maliciosamente o abdome do leitor. Numa espécie de parca consolação, diz que por sorte, quando tudo está dito e feito, o homem é dotado da capacidade de rir-se dos seus próprios tormentos.

A mutabilidade, o tédio, a autoironia seriam os motes para a constituição da personagem central do novo romance, como indicam as anotações que seriam parte de sua caracterização. No caderno (ALEV 04a0024-1970), há um segmento mais antigo, sem datação possível – Erico utilizava várias vezes, em tempos diferentes, o mesmo caderno de notas –, em que o escritor pensa num herói chamado Lúcio Pomar, poderoso industrial, que, depois de morrer, se tornaria um “olho prismático” que observaria a vida terrena com livre movimentação no tempo e no espaço. Ele veria seu funeral, perceberia como ignorou seus seres queridos e as pessoas decentes em favor do acúmulo de bens, constataria sua sede de poder, seu farisaísmo, e testemunharia impotente as complicações da vida moderna. A esse anti-herói, ele pretendia contrapor um poeta que se entregara à vida publicitária e se reificara (p. 61-63).

Lucio Pomar 61
aduano 11

Idea for a novel. Lucio Pomar
dies. Now he is a spirit: a memory,
a conscience, a prismatic eye with
x-ray quality, and a position so
powerful that he or it can see past
and present (maybe the future) – also
see, feel what other people are thinking
or feeling. (Pomar was in his late
forties or early fifties, a very successful
industrialist, intelligent, well read]
He can see his own funeral. The newspa-
per necrologic news. What people at
the wake are talking or thinking.
Now he understands the futility of
his life concentrated in having
possessing things, and how he himself
was made into a thing. OBJECT
Now he feels the magic, the wonder of
life: flower blossomings
fruit being "made"
the sap like blood in the trees
the animals
the stars
Now he has no body: he is
an eye (unsubstantial)

Read
biology:
Botanic
animals and
their peculiarit

Figura 2 – Primeiro esboço de *A hora do sétimo anjo*
Fonte: Verissimo (1970). ALEV 04a0024-1970.

No caderno (ALEV 04a0007-1970), Erico nomeia o romance como *Dança com m*áscaras, e esboça um esquema ideológico para a trama: trabalharia a deterioração de uma classe, as dissimulações sociais, construindo uma personagem que corporificasse a revolta de Camus. Tematizaria as contradições do momento, os avanços científicos e a miséria absoluta, a força do dinheiro e a salvação pelo amor (p. 138).

DANÇA COM MÁSCARAS

Dia 8 de fevereiro 1966. Entre 6 e 7 PM. Eu procurava uma história para Valentina. Primeiro tratei de descobrir-lhe o sobrenome. Escrevi: —Valentina P.... e pensei em Pomar.
E por que não havia de ser Valentina filha natural de Aduano Braga-Pomar?
Assim nasceu a história de V. resumida em outra parte deste caderno.
Por sugestão do Meneghini – que aceitei com uma ~~espont~~ rapidez que revela alguma verdade – V. é escultora. Ocorreu-me logo que Aduano B-P podia ser também escultor.
Uma pergunta. Este fato (o de ele ser escultor) não estava misteriosamente implícito? Tudo foi aceito com tanta naturalidade...

Figura 3 – Esboço de *Dança com máscaras*
Fonte: Verissimo (1970). ALEV 04a0007-1970.

Observe-se que a primeira gestação do romance acontece como em outros textos do autor: uma biografia mínima, que aborda a sociedade industrial moderna. A focalização da história vem em segundo lugar e o conflito em seguida, com a introdução de um antagonista degradado, mas um humanista antes de tudo. A intenção de utilizar o ponto de vista do morto indica não só o intertexto com Machado, mas a aproximação ao absurdo peculiar de Camus.

Ainda no mesmo caderno, fica-se sabendo que a ideia lhe surgira em 1966, quando o autor procurava uma história para uma personagem chamada Valentina P., acudindo-lhe o sobrenome Pomar e a condição de filha natural de Adriano Braga-Pomar. Ela seria escultora, por sugestão do amigo psicanalista Meneghini. O caderno contém fragmentos sobre as personagens, cronologias, ensaios de nomeação, dois elencos de personagens com desenhos e traços característicos e suas relações hierárquicas e roteiros básicos de ação.
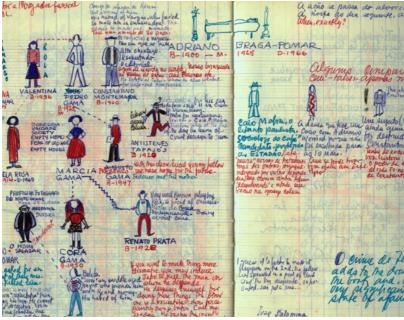
Figura 4 – Fragmento sobre personagens em *Dança com máscaras*
Fonte: Verissimo (1970). ALEV 04a0007-1970.

São anotadas referências filosóficas: Tillich, Kierkegaard, Sartre, Camus, Marcuse, Steiner, sobre o existencialismo; a Enciclopédia Britannica, sobre *pottery* – porque Braga-Pomar seria obcecado por uma ânfora grega – para futura consulta, ele explicita o momento histórico, o suicídio de Vargas, mas o que o entusiasma são as potencialidades narracionais do Olho.

Por esse segundo caderno, deduz-se que o projeto do romance vinha desde a época do final de *O tempo e o vento* e que a questão histórica, as mudanças do país com o fim da era Vargas e advento do governo Kubitscheck e, depois, do breve episódio de Jânio Quadros e João Goulart, dando ensejo ao golpe militar de 1964, estavam no centro das preocupações do autor. Todavia, essa primeira articulação do elenco de personagens-chave com a visão de mundo do protagonista sofre um impasse que se expressa no caderno seguinte

39

INCIDENTE

Razão do novo título: curto, como is a way, não diz muito aparentemente, mas diz tudo... Porque a morte de Braga-Pomar e o resto não passaram de acidentes no cosmos.

Dança com Máscaras é bonito (dangeroso por isso) e muito vieux jeux. (Reação do Editor desfavorável).

What is it all about? Do I have to repeat it is about reification of life, the society of consumers and our escravidão à publicidade, ao Establecimento... Sim, e as nossas muitas máscaras que "somos obrigados" a usar (tato, educação, sucesso, survival, etc) neste nosso mundo cada vez mais condicionado.

Figura 5 – Esboço inicial de *Dança com máscaras/Incidente em Antares*
Fonte: Verissimo (1969). ALEV 04a0006-1969.

(ALEV 04a0006-1969), em que ainda se mantém o título *Dança com máscaras*, mas adiante o reescreve como *Incidente*.

Neste terceiro caderno, enfatiza-se a necessidade de que o romance seja muito brasileiro, mudando o cenário: seria o Rio, e a época, o agora. Levanta uma série de motivos: o *café-society*, um poderoso magnata da imprensa, a juventude desencantada, os grupos revolucionários, a droga, os jovens sérios e os *playboys*, tudo enquadrado pela luta pela vida. O problema do autor é dar corpo e individualidade a tanta gente nas poucas horas do funeral, mas acredita que o Olho poderá solucionar o caso. Entretanto, começa a desconfiar que esse narrador talvez não fosse o ideal, porque teria de selecionar o que vê, o que ouve, as ideias dos outros, de um modo com o qual ainda não atina.

Erico explica o novo título pela acidentalidade da morte do herói e reitera o plano ideológico: reificação da vida, sociedade de consumo, poder da propaganda e do *Establishment*, pensando em usar os Krupp como exemplo do espírito do capitalismo, que vai do lucro à tirania, de modo que recorre a um artigo de William Manchester sobre a família Krupp. Faz um sumário dos fatos da vida de Braga-Pomar, desde o diploma em 1929 até sua indecisão durante a revolução paulista de 1932, acabando por apoiar Getúlio Vargas, que o recompensa. Pensa no herói como um médico paulista, que faz amizade com Vargas e se estabelece no Rio como médico da moda, mas anota que não deve ser corajoso e sensual como Rodrigo Terra Cambará e sim mais refinado e hipócrita.

Um novo elenco é estabelecido: Pedro (Gama), um gaúcho com saudade da campanha e forte sentido de liberdade, Antístenes Juruá, um carreirista nordestino, Montesanto, um magnata de imprensa – ao estilo de Assis Chateaubriand –, Robespierre Robles, um fotógrafo traficante. O autor pre-

tende ter uma personagem que represente o desapego e o amor ao próximo, talvez um contemplativo, e refaz Valentina como mulher independente, escritora, temerosa ante o novo amor, Pedro, por uma decepção anterior. O tempo da trama iria da madrugada da morte de Braga-Pomar à tardinha do dia seguinte, no enterro, percorrido pelo Olho, sem limitações, seletivamente – para o que invoca a teoria bergsoniana da memória como esquecimento e do tempo como duração –, mas ainda não sabe como irá lidar com os panoramas e cenas. Evoca um texto de Aldous Huxley sobre mescalina para dar ao Olho a sensação de ser no outro, de modo que ele poderia fundir-se às correntes de consciência visadas e reconstruir a história de cada um em *flashbacks*. No final, a visão se apagaria e a Terra se tornaria remota.

Há problemas que se põem na constituição temporal da trama, que precisa trabalhar os anos 1960 e o passado desde a República Nova em um dia e meio, e na focalização, porque o recurso do Olho apresenta o risco de parecer-se com a perspectiva de Deus e perder a voz própria da personagem, obrigando também a uma seletividade que poderia tornar rarefeitos a ação e o caráter dos atores, como teria acontecido com *Caminhos cruzados*. Nota-se que Erico teme repetir-se quanto às personagens e quanto ao próprio romance social, sua marca registrada, e vê com progressiva cautela o uso de um narrador sobrenatural.

Além de um quarto caderno (ALEV 04a0029-1970), em que a maior parte das anotações é de pesquisa, resumindo o teólogo Paul Tillich, o existencialista cristão Gabriel Marcel, além dos escritos humanísticos de Marx, Marcuse e alguns comentadores do marxismo, bases para a criação de uma personagem mística que ele denomina de Frei Pio e de fundamentação das ideias de Pedro, agora chamado de Martim Santana, o quinto

IVa 29-70
xxxix

Try in this analysis of your life to answer spiritual questions

Frei Pio

Perhaps your values and meaning were

IVa 29-70

It is not always personal doubt that undermines and empties a system of ideas and values. It can be the fact that they are no longer understood in their original power of expressing the human situation and of answering spiritual questions (this is largely the case with the doctrinal symbols of Christianity). — or they lose their meaning because the actual conditions of the present period are so different from those in which the spiritual contents were created, that new creations are needed. In such circumstances a slow process of waste of the spiritual contents occurs, unnoticeable in the beginning, realized with a shock as it progresses, producing the anxiety of meaninglessness at its end.

Man's being includes his relation to meanings. He is human only by understanding and shaping reality, both his world and himself, according to meanings and values. His being is spiritual even in the most primitive expressions of the most primitive human being.

Figura 6 – Anotações de pesquisa para *A hora do sétimo anjo*
Fonte: Verissimo (1970). ALEV 04a0029-1970.

caderno (ALEV 04a0021-1970) já apresenta a primeira versão da história, com título modificado: *O dia/hora do sétimo anjo*. Nesse caderno, testa-se discursivamente alguns trechos da narrativa e introduz-se, principalmente, um outro núcleo na história, o da família Kepler, cuja ação não está clara, parecendo girar em torno de uma herança.

Finalmente há um sexto caderno ALEV (04a0028-1972), portanto, anotado após a publicação de *Incidente em Antares*, de 1971. Nele Erico examina as possibilidades de mudar o título, o que acarretaria a exclusão de Frei Pio, um monge que conhecera num campo de concentração o músico Messiaen e seu *Quarteto do fim do tempo*. Também avalia a necessidade de alterar o ponto de vista do Olho, pois *Incidente em Antares* trabalhara com a perspectiva dos mortos. Pensa então em não matar

Braga-Pomar e sim deixá-lo em coma, e usar a alunissagem de 1969 como ponto focal.

Nesse caderno, ele torna o médico Braga-Pomar um vaidoso pedante, colecionador de mulheres, dá-lhe um filho suicida, Marcelo, mantém a filha natural, com o nome de Luciana (Valentina fora aproveitada em *Incidente*), agora pintora, informa que o herói foi embaixador e escreveu livros caídos no esquecimento, uma de suas mágoas. Suas primeiras ações seriam ir à exposição da filha, onde encontraria Felipe (ex-Pedro), iria ao médico Bicalho, onde o leitor ficaria sabendo que Luciana é sua filha; noutra cena olharia o retrato que Luciana fez do irmão morto e lembraria da confissão deste, que dava a entender sua homossexualidade e a intransigência paterna como causa. Entre outros eventos, incluindo a morte de um terrorista, que ele testemunharia, ocorreria seu derrame cerebral. Enquanto o homem pisa na Lua pela primeira vez, essas personagens são mostradas em situações sociais e íntimas variadas.

O sexto roteiro é o mais desenvolvido de todos. Como muitos elementos dos planos anteriores haviam sido aproveitados em Incidente, Erico experimenta novos ângulos, mantendo a matéria principal, a biografia de Mafra-Pomar. Abandonando a ideia do Olho, volta a um narrador onisciente, com focalização interna ou externa, mantendo uma perspectiva aérea para acompanhar os dramas cruzados do elenco de personagens, mesmo que o recurso lembre *Caminhos cruzados*. O cenário muda do Rio para Porto Alegre outra vez, mas na virada dos anos 1960-1970, o que altera a conjuntura política, lançando a família Braga-Pomar no auge da ditadura e trazendo à tona as implicações políticas do momento, de mistura com os problemas sociais emergentes: o tráfico de drogas entre os jovens, a prostituição e a pornografia em alta, a perseguição ao homossexualismo e aos chamados “terroristas” pelo regime, em contraste com o maior feito tecnológico do século, a conquista da Lua.
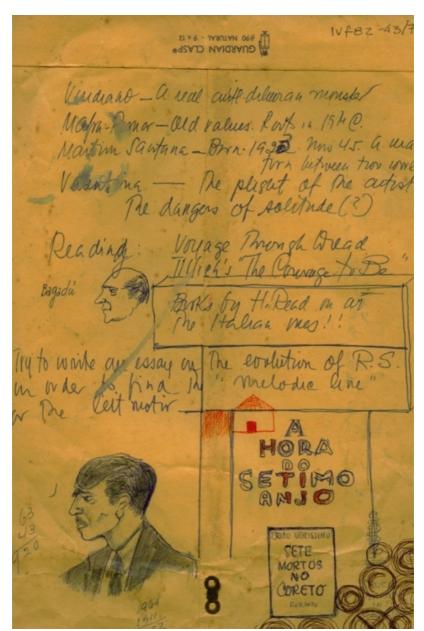
Figura 7 – Primeiros manuscritos de *A hora do sétimo anjo*
Fonte: Verissimo (1975). ALEV 04f0082-1975.

Na pasta contendo os esboços do romance (ALEV 04f0082-1975), que não incluem rascunhos propriamente ditos, há muito material roteirístico e páginas manuscritas com fragmentos de cenas, a indicar que Erico pretendia, no ano de sua morte, retrabalhar o romance, valendo-se de elementos retirados dos vários cadernos de notas. Entre o material, ainda por organizar, encontra-se talvez o mapa mais remoto de esquematização das personagens, com figuras desenhadas em rabiscos azuis. Há nomes e iniciais que divergem daqueles encontrados nos cadernos, mantendo-se apenas alguns.

O núcleo de preocupações nesses esboços é ainda a caracterização das personagens, havendo poucas passagens de textualização dos roteiros, encontráveis com desenvolvimento em apenas quatro páginas. Esse prototexto de *A hora do sétimo anjo* testemunha sobejamente as hesitações e impasses da escrita de um romance. Desde o primeiro germe, em 1966, até as primeiras folhas do original, escritas em 1975, traz as marcas do momento histórico que cercava e cerceava o autor, durante um regime de exceção. Pesava sua responsabilidade ante um público do qual angariara o respeito político, com seu último texto publicado, *Incidente em Antares,* sucesso de vendas e de crítica. O escritor sentia a pressão por satisfazer as expectativas de seus editores, que haviam nele investido desde as primeiras obras e que esperavam dele a continuação de suas memórias, também recebidas com grande repercussão, e, principalmente, a angústia da influência de si mesmo, tentando não se repetir e responder às perguntas de seu tempo. É provável que a inovação desse romance fosse um mergulho nas relações entre o homem e o sentido de Deus, entre o horror do extermínio em suas várias faces e a paradoxal presença divina nos homens como seu título sugere.

– Is that what you do?
– Yes. Only... I was in a (slightly) differ[illegible] play. I was more of a comparsa.
– You have a sense of frustration?
– Yes. in more than a way.
– Why?
– I could have been a better man
– So you expect a prize for good behavior in another life
– I am not sure that I do
– Why do we act? Why do we want to look (or be) gallant, brave, beautiful, noble
– We act for each other. We act for the spectator who is inside us. Ultimately we act for God
– But what is God.
– God cannot be describe in human language and in the light of human logic.
– So tell me, how do you accept the idea of the existence of God.
Frei Pio got up. Fetch a bible with battered leather binding, placed on the table, stretched his hands over it emmaciated and [illegible] They were [illegible] Couldn't help not [illegible]
– Forgive me for speaking of myself. I was ordained when I was 23. Studied at Louvaine. When the 2nd World [illegible] broke I was in France and The story in the Messaen's [illegible]
– God can only be understood or better felt in apocalyptic term. That lesson I owe to a lay who was a mystic. ~~[illegible]~~ Did you ever hear of Olivier Messaien?
– No, I don't think ~~I did~~. Why.
– He is a modern French composer still [illegible] He was also in the [illegible]

68
60
1908

Figura 8 – Prototextos de *A hora do sétimo anjo* (1)
Fonte: Verissimo (1975). ALEV 01a0006-1975.

Figura 9 – Prototextos de *A hora do sétimo anjo* (2)
Fonte: Verissimo (1975). ALEV 01a0006-1975.

Edição de fragmento de *A hora do sétimo anjo* (ALEV 01a0006-1975):[2]

- O senhor tem sensações de frustração?
- Sim, em mais de um sentido.
- Por que?
- Poderia ter sido um homem melhor.
- Então espera um prêmio pelo bom comportamento na outra vida.
- Não estou certo de que espero.
***
- Por que atuamos? Por que queremos parecer (ou ser) galantes, bravos, belos?
- Atuamos uns para os outros. Atuamos para o espectador que está dentro de nós. Em última analise, atuamos para Deus.
- Mas o que é Deus?
- Deus não pode ser descrito em linguagem humana e à luz da lógica humana.
- Então me diga, como aceita a ideia da existência de Deus?

Frei Pio ergueu-se. Trouxe uma Bíblia encadernada num couro muito gasto, colocou-a sobre a mesa, estendeu as mãos emaciadas sobre ela e Caio não pôde evitar de perceber como se recortavam irregularmente.

- Perdoe-me por falar de mim mesmo. Fui ordenado quando tinha 23 anos. Estudei em Louvain. Quando rompeu a Segunda Guerra eu estava na França e ***
Deus só pode ser entendido, ou melhor, *sentido*, em termos apocalípticos. Essa lição eu devo a um leigo que era um místico. Já ouviu falar em Olivier Messaien?
- Não. Creio que não. Por que?
- É um compositor francês moderno, ainda vivo. Nós nos correspondemos. Ele também esteve no campo de concentração. Nós sofríamos. O estômago tinha câimbras. Eu vomitava frequentemente.
Minha fé estava então em grave perigo. Fiz amizade

[2]Primeira publicação em *Brasil/Brazil,* v. 6, n. 10, 1993, p. 91-92.

com ele. Descobri que ele lia a Bíblia. Compôs um quarteto *** e um dia eles tocaram. Então senti Deus. Lembrei a passagem do Apocalipse de São João que inspirou a composição. Ouça.
Ele abriu 0 livro e leu: "Vi outro anjo poderoso, que descia do céu vestido de uma nuvem. Sobre a cabeça trazia o arco-íris, o rosto era como o sol e os pés como colunas de fogo e na mão tinha um livrinho aberto. Pondo o pé direito sobre o mar e o esquerdo sobre a terra, gritou com voz poderosa, como leão que ruge.
[...] levantou a mão direita para o céu e jurou por aquele que vive pelos séculos dos séculos, que criou o céu e tudo o que nele há, a terra e tudo o que nela há, o mar e tudo o que nele há: Já não haverá tempo, mas nos dias da voz do sétimo anjo, quando tocar a trombeta, o mistério de Deus se cumprirá, assim como anunciou a seus servos, os profetas".
A composição foi chamada de *Quarteto para o Fim do Tempo.* Eu estava quase anestesiado pelo frio. Meus dedos estavam hirtos. Eu ouvia, olhando para o rosto dos intérpretes. Então vi os orgulhosos oficiais nazistas. Houve uma nota aguda, muito prolongada, do clarinete *** Essa foi a verdadeira revelação de Deus. Aquele grupo irradiava luz... Vi o espanto no rosto de nossos soberbos e cruéis carcereiros. Então recuperei minha fé.
Vi o fim do Tempo e solucionei o mistério de Deus. Houve um silêncio. O sol estava se pondo. A cor dos morros [se adensava]. Caio pensava. [...] / /

A imprensa nos acervos literários: memória do cotidiano[1]

Questão das mais dificultosas para a pesquisa literária é a credibilidade das fontes. O acontecimento, transformado em texto, sempre perde suas determinações, mas adquire outras, provenientes da subjetividade de seu intérprete, imerso num certo horizonte histórico e cultural. A história da literatura enfrenta constantemente o documento textual, ao buscar dados sobre um autor, uma obra, um movimento, um período. Dificilmente conta com depoimentos diretos daqueles que viveram os fatos. E mesmo tendo-os à disposição, a passagem do vivido para o narrado é metamórfica, deve satisfazer a estruturalidade da narrativa, que não é a mesma que a da vida, e passar pelos desvios da memória, que é seletiva no que lembra e no que esquece.

Narrar um acontecimento pertinente ao campo da literatura é aventurar-se num terreno instável, em que cada passo precisa assegurar-se de que o ponto de apoio é firme. A

---

[1]Artigo derivado de conferência proferida no IV ENAPEL - Encontro Nacional de Pesquisadores em Periódicos Literários: Percursos e Propostas, na Universidade Estadual de Feira de Santana, no dia 15 de setembro de 2010.

tarefa do pesquisador implica, ao mesmo tempo, um processo de objetivação do sujeito e de subjetivação do objeto. É necessário averiguar o que ocorre no documento, suas pressuposições e seus pré-julgamentos, e, num esforço de autoconsciência, examinar os próprios pressupostos e preconceitos. O dado puro existe – não é apenas um construto linguístico como tanto se repete, num entendimento curto da filosofia analítica –, mas sua apreensão é que resvala. Filtrada pela história, coletiva e pessoal, a captura do que acontece, ou, como diz Wittgenstein (1973), "do que é o caso", ocorre em jogos de linguagem, nos quais o que importa são as intencionalidades do emissor e do receptor.

A história e a crítica literária sabem muito bem das aporias da verdade. Lidando com objetos linguísticos o tempo todo, estão cônscias de que é na leitura que se institui o sentido, e que o texto não consegue cristalizá-lo sem fissuras. O intérprete sempre o lerá num determinado "horizonte de expectativas" – como ensina Hans Robert Jauss –, que é cultural, social e histórico, além de consciente e inconsciente. Todavia, faz-se história da literatura e escreve-se crítica literária. Bem ou mal, acrescentam-se sentidos, reprimem-se outros, e o que se sabe da literatura vem impregnado de juízos tanto fundados quanto infundados, quando o pesquisador nem percebe que uma tendência ideológica se interpõe às frases dos documentos de que se vale para relatar fatos, biografar autores, ajuizar obras e escolas.

Nesse terreno de instabilidades e dúvidas produtivas, a existência de acervos, arquivos e mesmo de museus literários oferece um excepcional reservatório de dados, muitos de primeira mão, ao pesquisador. Seja qual for sua configuração – a de acervo de um escritor, a de arquivo de um ou vários autores, a de museu individual ou coletivo –, a instituição que guarda a documentação sobre obras e vidas é fonte imprescindível para a reconstituição dos fatos atinentes ao campo literário, seja

local, regional ou nacional. Tomemos o acervo literário como exemplar desse universo de instituições voltadas à preservação da memória cultural. Um acervo em geral deriva da doação de um legado de um autor a uma instituição de pesquisa, embora possa ele mesmo constituir-se como tal. Também pode originar-se da iniciativa de um pesquisador ou de um grupo de pesquisa, interessado em recuperar os vestígios do trabalho criativo de um escritor.

Para adquirir autoridade como instituição de guarda, um acervo precisa satisfazer alguns requisitos: possuir material primário produzido pelo autor, certificado pelo próprio ou por familiares ou amigos diretos, que conheçam seu trabalho; coletar matéria secundária, de autoria alheia, relacionada com o escritor; acondicionar e arquivar em boas condições ambientais e de manejo os documentos primários e secundários; catalogá-los de acordo com um sistema transformável em banco de dados eletrônicos, mas que atenda às necessidades de consulentes provenientes da área da literatura; difundir a sua própria existência e incentivar a pesquisa de seu repertório; promover eventos e publicações que mantenham presente a memória do escritor ao longo do tempo.

Assim organizado, o acervo literário se torna imprescindível para os que assumem a tarefa de historiar ou de criticar a literatura daquele autor ou de biografá-lo. Mesmo para uma história menos particular, como a de um grupo ou de um movimento ou período, a possibilidade de acesso a dados de primeira mão sobre um escritor, ou mesmo de segunda mão, quando a distância temporal é maior e pode ter determinado a perda da matéria original, a existência do acervo literário é um recurso auxiliar importante, pois ninguém escreve isolado das redes sociais que o circundam, e estas nem sempre foram eletrônicas, como agora.

Em geral, num acervo literário encontram-se manuscritos ou datiloscritos originais das obras, às vezes em várias versões; as notas de trabalho, roteiros e esboços das obras; farta correspondência entre o autor e outros autores ou entre ele, amigos, desconhecidos, leitores e o meio editorial e livreiro; fotografias, filmes e, quanto mais moderno, registros de imagem e som nos mais variados suportes; também o conjunto de edições nacionais e estrangeiras de sua obra; sua fortuna crítica, adaptações de seus textos para vários meios; discoteca, biblioteca, documentos pessoais e profissionais; enfim, muito do que cerca a vida de qualquer pessoa e que indicia quem ela foi. Evidentemente, o centro de tudo é a obra, pois é ela que torna o seu criador um autor. Assim, os elementos prototextuais e textuais atraem a maior atenção da pesquisa, pois revelam o ateliê do escritor e a evolução de seus processos criativos. Todavia, dados paratextuais também não podem ser minimizados, pois, em alguns casos, são os únicos que restam ou que esclarecem certas obscuridades.

Entre os documentos denominados por Gérard Genette paratextuais (1987), estão todos os que cercam diretamente o livro, tais como prefácios, introduções ou apresentações e posfácios, orelhas e contracapas, cintas de propaganda, bem como os que o acompanham indiretamente, quais sejam: cartazes de propaganda, folhetos, catálogos de editoras, e, muito especialmente, matérias de imprensa escrita, falada, televisionada ou veiculada por meios informatizados. São os paratextos da imprensa uma fonte sem a qual muitos dados sobre a vida e obra dos escritores teriam desaparecido, pois, desde o surgimento do livro, depois do jornal, o registro dos sucessos relacionados à sociedade e à cultura passou eminentemente por tais meios de comunicação, e, nesse ambiente, os relativos a livros e autores tiveram um grande incremento. Se na Idade

Média a sociedade leitora era composta por membros das elites aristocráticas ou religiosas, com a invenção da imprensa de tipos móveis e o desenvolvimento das oficinas gráficas, o panorama alterou-se exponencialmente. Sem a imprensa jornalística, periodista, não teria havido o Século das Luzes, nem as revoluções que mudaram os regimes políticos europeus e americanos e que abriram caminho, com o crescimento do número de leitores para além das elites sob o ideal da universalização do conhecimento, para as inovações científicas e tecnológicas dos séculos XIX e XX.

Na atividade cada vez mais global e multimídia dos meios de comunicação, por mais que sejam acusados de terem se tornado instrumentos de massificação e de uniformização, não se pode negar que fragmentos de inúmeras vidas ficaram fixados, assim como de uma quantidade imensa de juízos e opiniões sobre tudo, inclusive sobre literatura. É no periódico que se encontram em maior número os rastros dos leitores – essa sociedade sem rosto, mas sem a qual não há autores. E de leitores há diversas hierarquias: os próprios autores, os editores, os livreiros, os críticos, os historiadores, os professores, os estudantes, as famílias, gente muito variada, até políticos e sem-teto. Seja em colunas assinadas, em cartas à redação, em crônicas, em notícias, em entrevistas, em depoimentos gravados, em documentários, os leitores propõem sentidos para os textos, e estes ficam colados à tradição de leitura das obras, influenciando sua interpretação e as futuras criações e novas leituras.

Tanto autores como leitores transitam pelos meios de comunicação desde há muito, com toda a riqueza de informação que esse trânsito secular acumulou. Existe, porém, um problema com a comunicação, em pequena ou larga escala. Ela é friável, passageira. Seja uma opinião dita num grupo, seja uma entrevista num canal de televisão, seja a crítica numa revista,

essas informações são ouvidas, vistas ou lidas num momento, e logo novas informações concorrem com a lembrança das anteriores. O que foi apreendido da informação se reduz ao mínimo, quando não é posto de lado na memória por outro dado mais impressionante. Poucos são os usuários dos meios de comunicação que guardam as informações recebidas, seja na memória ou num arquivo. Em virtude da transitoriedade da informação de imprensa, aqueles insubstituíveis elementos sobre vidas e obras, apanhados no calor da hora, podem desaparecer, em prejuízo da reconstituição histórica da literatura.

Nos acervos literários, a efemeridade da informação da imprensa toma outra natureza. Concebidos antes de tudo como instituições de guarda, os acervos têm por missão precípua preservar a informação, incluindo aquela fixada seja por edição impressa, em papel ou eletronicamente, seja por gravação de som e imagem. Num acervo, o pesquisador poderá encontrar revistas e jornais inteiros ou recortados; filmes ou vídeos em carretéis, cassetes ou CDs e DVDs, conforme a época de origem; cópias de matérias extraídas de *sites* ou *blogs*; enfim, suportes materiais de inúmeros dados sobre escritores, obras e movimentos literários, sobre o mercado editorial e livreiro, além de farto repertório de críticas e opiniões sobre a literatura de um determinado autor ou de seus colegas de geração.

Veja-se o caso da série Imprensa Escrita de um acervo literário. Nela podem estar resguardados fragmentos de jornais e revistas que o próprio autor recortou, porque apresentavam algum interesse específico para ele. Também podem aparecer suplementos literários, ou folhas de jornais ou mesmo o periódico inteiro, recolhidos pelo escritor ou pelos seus familiares ou pelos pesquisadores responsáveis. Desde que devidamente conservados – é importante não dobrar materiais jornalísticos, pois o papel utilizado se quebra

com muita facilidade e em pouco tempo –, esses documentos podem conter informações imprescindíveis para o pesquisador literário. Podem datar acontecimentos, como o lançamento de um livro, seu sucesso ou fracasso, o nascimento, ou falecimento do autor, bem como eventos trágicos ou cômicos atinentes à sua trajetória humana. Podem retificar depoimentos orais, em geral imprecisos, porque baseados na memória eventualmente falha dos informantes, através de investigação mais aparelhada tecnicamente dos repórteres. Podem trazer dados sobre vida e obra que de outra forma se perderiam, porque ninguém deu a eles atenção no momento – nem mesmo o escritor –, salvo um jornalista inclinado à busca do pitoresco ou do impressionante. E podem, o que é mais significativo, ser o único veículo de uma obra que não existe, seja em manuscritos ou em forma de livro, até ser descoberta na imprensa.

Foi em jornais que primeiro vieram à luz os *Contos gauchescos* e as *Lendas do Sul*, de João Simões Lopes Neto, antepassado dos experimentos discursivos de Guimarães Rosa. Assim como este, Simões Lopes registrava os falares dos gaúchos e os estilizou em seus contos, escritos entre 1906 e 1913, publicando-os no jornal *A Opinião Pública*, de Pelotas, Rio Grande do Sul. Em 1912-1913, reuniu-os em livro, pela Editora Echenique & Cia., também de Pelotas. Sem grande repercussão, só adquiriram fama ao serem editados criticamente por Aurélio Buarque de Holanda, pela Editora Globo, em 1949. Todavia, hoje qualquer editor que deseje realizar uma edição confiável dessas obras terá de recorrer não apenas às várias versões em livro (das quais a mais autorizada é a de Aldyr Garcia Schlee, 2006, para o Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul), mas igualmente à versão inicial em jornal, nos arquivos de Pelotas ou Rio Grande.

Também em jornais foram primeiramente publicadas as crônicas de Josué Guimarães, ainda inéditas em livro. Graças

à pesquisa da professora Maria Luíza Ritzel Remédios, e ao trabalho dedicado de alguns de seus orientandos, praticamente todas estão transcritas e arquivadas em seu acervo literário, atualmente sob a guarda da Universidade de Passo Fundo, sob a coordenação de Miguel Rettenmaier. Sem o trabalho desenvolvido pelo acervo que ela coordenava até 2006, os textos da coluna D. Xicote, publicada no extinto *Diário de Notícias* em 1944 e depois em 1960, que satirizavam uma época do Brasil das mais agitadas politicamente, não teriam permanência nem poderiam ser lidos e estudados para entender-se aqueles dias conflituosos dos dois governos de Getúlio Vargas. Também as crônicas de Phileas Fogg, publicadas entre 8 de junho de 1970 e maio de 1971, voltando em 1982 até outubro, em que o escritor fingia viajar por diversos países – a exemplo do protagonista de *A volta ao mundo em oitenta dias*, de Júlio Verne –, não estariam disponíveis para verificar-se como os problemas mais candentes da década de chumbo repercutiam em solo nacional (Reis, 2000).

Uma das fontes mais frutíferas para a pesquisa de história literária está na entrevista, seja impressa em jornal, revista ou veiculada pelo rádio ou televisão. Na entrevista, o jornalista conduz o assunto de modo a vencer as dificuldades eventuais do escritor em expor sua vida e opiniões. Mesmo que as respostas sejam lacônicas, as perguntas revelam os interesses tanto do entrevistador quanto do órgão de imprensa, que por sua vez repercutem as curiosidades do público leitor ou as despertam, quando inexistem. A análise de entrevistas literárias, infelizmente, não é prática comum nos estudos sobre literatura. Todavia, elas podem fornecer dados sobre o que o autor silencia ou subentende, sobre sua personalidade, mais aberta ou fechada, sobre processos criativos quase despercebidos, sobre decisões quanto a uma obra em progresso. E ainda mais:

podem indicar a acolhida esperada ou recebida, exteriorizando até mágoas, ressentimentos ou gratidão e felicidade.

Um exemplo interessante é o de Erico Verissimo, em entrevista a Maria Dinorah, no *Correio do Povo*, em 7 de junho de 1970, e publicada em *A liberdade de escrever*, pela Editora Globo de São Paulo (1999). Na conversa franca que estabelece com o grupo que o procurara, tendo à testa a escritora infantojuvenil e poeta Maria Dinorah, Erico, à diferença das respostas mais ou menos *prêt-a-porter* com que costumava atender os repórteres que o assediavam, explicita toda uma poética do romance, uma defesa da literatura que privilegia a história ao invés do discurso, bem como o programa ético do escritor, que reconhece suas limitações, louva a fertilidade da literatura de seus colegas, odeia a violência, apoia a rebelião dos estudantes, e pressente, com o advento das novas tecnologias que então apenas se anunciavam, um apagamento da polarização esquerda/direita nas questões políticas. O Acervo Literário de Erico Verissimo guarda as entrevistas originais dos jornais, bem como suas transcrições já efetuadas, para conservação e pesquisa.

Assim também o filme, ou vídeo, ao estilo documentário, podem oferecer aspectos ignorados da personalidade e da produção dos escritores. Merece lembrança um documentário, originalmente realizado por Fernando Sabino e David Neves para cinema, mas hoje gravado em vídeo e encontrável no YouTube, que mostra o geralmente sisudo poeta Carlos Drummond de Andrade numa curiosa brincadeira de esconde-esconde entre as colunas do edifício do Ministério da Educação no Rio, e dá conta de um fundo lúdico-anárquico subjacente à sua poesia de *Fazendeiro do ar*. Nessa entrevista se manifesta uma aguda autoconsciência de Drummond sobre sua condição de funcionário pequeno-burguês, sob cuja aparência acomodada espreita melancolicamente um rebelde insatisfeito.

Outra espécie de matéria facilmente encontrável nos acervos literários, oriunda de jornais, é a resenha de livros. É em geral na imprensa escrita, desde o século XIX, que se divulgam as novas obras ou novas edições de um escritor. Há duas modalidades de resenha: a escrita por um jornalista, ao qual foi atribuída a tarefa de noticiar o livro; e a fornecida pelo editor, que vem pronta para ser inserida na página (hoje em dia a mais comum). Nas resenhas de jornalistas, o texto normalmente preenche as perguntas básicas que orientam a notícia: "o quê?", "quem?", "quando?", "onde?", "como?", e "por quê?". Nem sempre, porém, são tão objetivas. Por vezes, terminam com uma rápida avaliação da obra. Nas das editoras, em geral focaliza-se o conteúdo, o renome do autor e encerra-se com uma crítica elogiosa, para suscitar a compra, como seria de esperar. Entretanto, em ambas as formas, há como: informar-se de que o livro existe, foi publicado por tal ou tal casa editora, e eventualmente saber seu preço; examinar as implicações nos juízos sobre ele, mesmo muito breves, que indiciam o quadro de valores a orientar a apresentação do título.

Num acervo, além das resenhas nacionais, podem estar arquivadas igualmente as resenhas referentes às traduções estrangeiras das obras, o que permite ao pesquisador reconstituir o âmbito de circulação internacional, inclusive quando não há exemplares acessíveis dessas traduções. Por exemplo, na resenha intitulada "Outlaw with a problem; outlaw's problem", de William L. Grossman, publicada em 21 de abril de 1963 no *The New York Times Book Review,* além de declarar que o João Guimarães Rosa é considerado por seus compatriotas "a figura mais importante das letras brasileiras contemporâneas", o resenhista acentua que ele "deu ao português uma nova flexibilidade, que lhe permite encontrar a expressão literária mais eficaz para percepções e experiências além do alcance da

prosa convencional" (1963). Levando em conta que *Grande sertão: veredas* fora lançado no Brasil em 1956, ter uma inserção favorável no jornal literário mais lido e bem reputado dos Estados Unidos em apenas sete anos, numa época em que a internet não existia e as traduções estrangeiras de obras brasileiras não se efetuavam senão depois de que a fama do escritor estivesse consolidada no país de origem, indicia a força da narração vertente de Rosa saindo do âmbito estreito – até hoje – da língua portuguesa.

A matéria mais relevante para a história literária, porém, não é a resenha e sim o artigo crítico. Estampado em colunas específicas ou nos suplementos literários dos jornais, bem como nos magazines de circulação geral, o artigo assinado dirige a atenção do público leitor para a questão sempre polêmica do valor do texto. Condicionado à sensibilidade dos críticos, a seu aparelhamento literário e suas inclinações subjetivas e ideológicas, nos artigos sobre literatura vai se formando e consolidando ao longo do tempo o cânone literário. É no artigo crítico que o leitor apreciador busca novidades, confirmação de opiniões, descoberta de talentos emergentes ou esquecidos. Dessa forma, o artigo crítico possibilita ao público a comparação de juízos estéticos, o exame da fundamentação destes, a consagração ou o descrédito de autores, atuando em duas direções ao mesmo tempo: a da educação do gosto e a do incentivo – positivo ou negativo – à produção.

Nos acervos literários, o artigo crítico é talvez o elemento mais procurado pelo pesquisador. Reunindo uma gama variada dessa espécie de material de imprensa, o acervo possibilita o acesso às convergências e divergências da crítica literária, além de auxiliar o historiador na reconstituição do horizonte de expectativas num determinado período. No acervo de Guilhermino Cesar, sediado no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a presença dos artigos desse excelente poeta, crítico e historiador permite, por

exemplo, que se ilumine um aspecto bastante comentado da poesia de Mario Quintana, em geral visto com desconfiança.

Num artigo publicado no suplemento cultural Caderno de Sábado do *Correio do Povo* de 26 de maio de 1973, Cesar transcreve o "Soneto XXXVII", "Este quarto de enfermo, tão deserto", arrebatado por sua poeticidade. A questão perseguida pelo crítico é, no fundo, a aparente facilidade da poesia de Quintana, conceito que ele desconstrói: "hoje, em plena maturidade artística, sua poesia tem uma nota pessoal inconfundível; pelo ritmo, precisamente, é uma das mais sábias da língua portuguesa". Antes, porém, apresenta seu argumento:

> Nesse extraordinário achado poético não existem apenas os decassílabos sáficos e heroicos habilmente conduzidos; existe também um ritmo vicário, o outro, o indefinível, que é o segredo do grande poeta seu autor (2008, p. 164-165).

Afirmando que a poesia não se explica teoricamente, ela simplesmente ocorre, e acentuando a fusão inimitável que Quintana obtém no seu soneto entre ritmos regulares e livres, Cesar percebe uma medida da arte do poeta que muitos de seus comentadores não conseguiram apontar.

Não fosse a existência do acervo de Cesar, e o trabalho de coleta e conservação de seus pesquisadores – que resultou posteriormente num livro reunindo seus artigos do Caderno de Sábado –, esse argumento poderia ficar esquecido no arquivo bastante inacessível do jornal que o publicou. É, pois, na pesquisa da fortuna crítica dos escritores, preservada nos acervos, que as avaliações podem verificar a tradição já fixada e renová-la. Dissertações e teses ali se alimentam e a história literária vai usufruindo novos *insights*, que a obrigam a refazer-se, livrando-a daquela obsoleta noção de verdade pétrea, estabelecida para sempre.

A atuação da imprensa, escrita, falada ou televisionada, preservada num acervo literário, torna-se, pela quantidade de documentos que faculta ao pesquisador, um valioso testemunho do que se passa no meio literário de diversas épocas. Por seu caráter de registro do cotidiano das letras, proporciona dados destacados no calor da hora, mais espontâneos do que seu arranjo posterior pelos historiadores. Não se quer dizer que o trabalho da história literária não seja pautado pelo rigor na apuração das informações nem por uma metodologia estrita no tratamento delas. Nisso a imprensa não pode concorrer com o historiador. Interessa nela, entretanto, a captação dos fatos próxima do seu advento, mesmo impregnada de pressupostos ou preconceitos. Pelos dois lados, o da ocorrência e o da avaliação, extraem-se inferências que só poderiam ter paralelo em depoimentos de testemunhas diretas, estes sabidamente passíveis de distorção, seja por falhas de memória ou por injunções narracionais e ideológicas.

O contributo das séries de imprensa dos acervos literários para a reconstituição dos múltiplos eventos que cercam a biografia e a produção do escritor está na maior durabilidade dos registros e na reunião destes num só espaço. Uma vez tendo seus suportes conservados e arquivados, as informações captadas pelos órgãos de imprensa – que nem sempre mantêm arquivos, especialmente dos números antigos ou de suportes que se tornaram obsoletos – vencem o desgaste dos anos e ficam ao dispor dos pesquisadores para transformarem-se em história. Por sua amplitude de cobertura, que abrange não só a obra e o autor enquanto presenças no tempo, mas igualmente as peculiaridades de produção material e mercado, de políticas públicas e privadas, de instâncias interpretativas e formação de público, a imprensa, nos acervos, favorece uma compreensão mais sistêmica da literatura, retirando-a do isolamento sagrado em que a orientação imanentista dos estudos literários ainda a coloca.

Acervos de escritores, da memória para a história da literatura[1]

Uma das áreas de conhecimento de Letras menos trabalhadas no Brasil é a dos estudos da memória cultural no âmbito literário. Com a honrosa exceção dos centros de documentação, em geral situados nas universidades e em algumas fundações, a memória da literatura brasileira depende de edições das obras dos autores em circulação no mercado de livros e da existência de leitores que as adquiram, leiam e conservem. Há bibliotecas digitais, mantidas por organismos oficiais, universitários ou não, de acesso mais ou menos livre a usuários plugados. Todavia, a taxa de leitura de livros ou de *download* de arquivos digitais não é expressiva, se considerada a população letrada do país.

A literatura em papel tornou-se uma presença relativamente menos importante na vida cultural, tanto pela progressiva

1Artigo derivado do capítulo de mesmo título, integrante do livro *Centro Cultural CEEE Erico Verissimo/ CEEE Erico Verissimo Cultural Center*, organizado por Maria da Glória Bordini, Porto Alegre: Centro Cultural CEEE Erico Verissimo, 2002.

exaustão dos criadores, a braços com a inumerabilidade de temas e formas históricas, quanto pela deriva dos leitores rumo a plagas mais tecnológicas. O índice de produtores/receptores de textos em mídia eletrônica hoje sobrepassa em muito o de escritores convencionais. O número de blogueiros que veiculam suas experiências literárias na rede tem tornado a leitura em interface digital o fenômeno cultural mais expressivo do século XXI no Brasil. Entretanto, a durabilidade do texto digital é evanescente, o que tem levado os autores de maior sucesso a preservarem em livro suas criações mais bem-sucedidas. Esse retorno ao papel não garante, de outra parte, os mesmos índices de leitura, o que pode incidir outra vez no círculo vicioso do sucesso momentâneo para o progressivo esquecimento.

De ano para ano, quanto mais se lê na tela, informalmente, é cada vez mais visível a ignorância sobre o repertório disponível de obras e autores na escola, lugar em que esse deveria ser difundido. Nos vários níveis de ensino, não é incomum a presença de professores e alunos que leem menos e leem mal, incapazes de apreender, interpretar e avaliar os textos literários legados pela tradição e até os contemporâneos.

Não se trata de uma conspiração da escola contra a literatura, mas de um descaso crescente da sociedade para com uma das artes que melhor a representa e melhor a esclarece. Se os jovens se leem mutuamente pela internet, escrevem peças de inclinação ficcional, ao largo dos esforços das instituições de ensino, desconhecem que ideias e assuntos os quais os intrigam ou apaixonam possuem praticantes de alto coturno no cânone literário brasileiro. As obras e seus autores, se estiverem longe da eletricidade da mídia, apagam-se e desaparecem no sorvedouro das tentações cotidianas de consumo e de autoexposição.

Nas universidades, as disciplinas de estudos literários em geral se defrontam com a ausência de bagagem de leitura dos

estudantes, e os docentes normalmente precisam refazer os passos de introdução à grande arte literária que já deveriam ter sido percorridos nos níveis fundamental e médio. A falta de pressupostos diminui a eficácia do ensino de literatura, gerando novas levas de profissionais de Letras pouco afeitos à leitura. Por outro lado, a pesquisa, princípio básico da atividade universitária, necessita de documentação que lhe faculte fazer avançar o conhecimento literário e traga à luz a produção que surge – essa produtividade excepcional, expressiva das preocupações de hoje, gerada pelo universo digital – ou a que está mergulhada no passado e que poderia propor experiências de leitura inovadoras e instigantes.

Sem leitura, a memória literária se esvai, uma vez que a obra só se concretiza, como diria Wolfgang Iser (1996), no ato de ler. Antes é simples potencial, palavras impressas num suporte material, à espera de alguém que o atualize. Se o grande público se exime de reativar as obras de seus escritores, resta àqueles que se dedicam aos estudos literários o papel de conservar essa memória, à espera de dias mais propícios. É o que fazem os já mencionados centros de documentação patrocinados por universidades ou por outros órgãos privados ou públicos.

A presença da literatura, em alguns desses centros, concorre com outros textos históricos, como na Fundação Joaquim Nabuco, no Recife, PE, ou no Centro de Documentação da Universidade Estadual de Campinas, o Cedae, que abriga o acervo de Monteiro Lobato e o de Oswald de Andrade. Em outros, porém, é exclusiva. É o caso dos arquivos ou acervos literários, votados à preservação da memória de escritores, em geral aqueles mais próximos da localização do centro documental – os da mesma cidade em que o escritor nasceu, como o museu literário de Murilo Mendes, em Juiz de Fora, MG, e o acervo de João Antônio, em Assis, SP, ou da região em que o autor atuou, como os Acervos de Escritores Mineiros (Murilo Rubião, Henriqueta Lisboa e outros), na UFMG –, sendo

mais raros os que reúnem escritores de diversas partes do país, como o Museu de Literatura da Casa de Rui Barbosa e o Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, RJ. No Rio Grande do Sul deu-se um caso também regional com os Acervos de Escritores Sulinos, congregando dez acervos numa única instituição, a PUCRS, iniciativa de mais de vinte anos, hoje abandonada em nome de um núcleo de preservação, intitulado Delphus. A atuação dos Acervos de Escritores Sulinos, no seu período de existência, trouxe um aporte significativo de estudos literários renovados, assim como mobilizou a opinião pública com exposições e programas televisivos, trazendo à tona obras e autores que já se encontravam na penumbra das bibliotecas, com poucos leitores.

Acontece que os modelos epistemológicos em uso no país para a abordagem da literatura ainda são demasiado autoencerrados, não se comunicam e conservam os estudos brasileiros da literatura em posição caudatária das teorias eurocêntricas. A existência de fontes primárias como material de investigação exige que se estabeleçam inter-relações entre as correntes teóricas, abrindo caminho para uma reflexão menos dependente.

O desafio com que se defronta a Teoria da Literatura está em abrir o estudo das interações texto-extratexto, sem perder de vista a especificidade do literário. Os estudos, em geral, continuam se fazendo ao redor do texto, de seu discurso e das suas camadas inconscientes e conscientes, ignorando outros fatores constitutivos, como a memória, a imaginação, o repertório cultural de temas e imagens, as pressões industriais, as da *intelligentzia*, a influência das elites governantes e as da baixa cultura, as preferências individuais dos escritores, seus modismos e vezos, os relacionamentos que estabelecem com sua época e as diversas visões de mundo que nela circulam.

Esse conjunto de fatores não encontra suportes materiais de apoio para sua investigação concreta. A existência de acervos

literários organizados cientificamente em torno dessas ideias-mestras proporciona dados documentais que exigem a ultrapassagem das abordagens costumeiras da literatura, descortinando todo um novo universo de pesquisa literária, mais amplo e rico em possibilidades de compreensão.

A maior parte dos trabalhos de pesquisa em literatura ainda é imanentista, fixada no texto em si e quando muito em seus intertextos, voltada para as “aventuras da linguagem”, no dizer de Barthes. No polo oposto, é historicista, presa à dialética entre história e obra, de acordo com a cartilha marxista. As bases documentais permitem outras modalidades: a investigação da gênese das obras, de seu destino, das relações entre os processos materiais e os processos ideativos que cercam não só a obra, mas toda a instituição literária. Reinventam a biografia e a autobiografia, dão acesso às subjetividades produtoras e receptoras, fazem pontes com os Estudos Culturais, com as preocupações pós-modernas e Pós-coloniais ligadas à construção de identidades e às lutas das minorias, desfazendo preconceitos.

Os estudos literários estiveram circunscritos, durante quase todo o século XX, à obra, ao exame do texto enquanto texto. Essa atitude foi combatida com afinco pelos seguidores da sociologia literária, vendo a obra por sua gênese social, e, mais recentemente, pelos partidários da estética da recepção, que insistiam numa perspectiva de interpretação não só estrutural, mas também histórica. Nos tempos pós-modernos de hoje, essa questão tem sido equacionada pela articulação entre literatura, sujeito(s), com sua(s) identidade(s) móvel(is), tempo e espaço pensados como produtos culturais.

A discussão teórica contemporânea visa redimensionar ou corrigir os desvios do quadro moderno, especialmente a procura de essências imutáveis, a ruptura com os cânones e o isolamento da obra de seu contexto, em busca de uma plenipotenciária liberdade de invenção. Advoga-se agora a relativização de todos os conceitos

e a consideração das especificidades locais, numa matriz marcada pelas ideias de Nietzsche. Tendo em vista a dispersão e a pulverização dos estudos literários em aspectos como raça, orientação sexual, etnias, diáspora, exílio, autobiografia, identidades culturais, transnacionalidades, pós-colonialismo, a melhor alternativa é trabalhar o fragmento, a incompletude, estabelecendo ligações com suas ramificações possíveis.

Maria Zilda Ferreira Cury lembra que nos arredores do texto, muitos dados podem ser colhidos, os quais podem deslocar posições históricas e canônicas. Segundo ela,

> [...]a volta às fontes, a pesquisa nos acervos ressignificam, rearticulam o legado do passado, propondo uma revisão da história literária, quer para incluir escritores que ficaram à margem, quer para revisar/reinventar leituras dos já consagrados (2002, p. 35).

É o que tem acontecido com o avanço dos trabalhos produzidos a partir da documentação dos acervos literários, tais como a descoberta de obras inéditas, de textos desaparecidos porque apenas publicados em jornais ou por serem de autores discriminados, como as mulheres ou os negros, de cartas que iluminam facetas pouco conhecidas do meio literário e/ou livresco, ou que descortinam amizades/inimizades entre autores, suplementando elementos intertextuais já conhecidos, de fotografias que situam certos escritores em ambientes antes não comprovados, como reuniões políticas ou jantares de confraternização.

Conforme aponta Regina Zilberman, a investigação de fontes:

> [...] tem intuito conservacionista, reunindo o que se designa como espólio, arquivo ou acervo de um escritor. Nesse caso, não lida com a obra e sua relação com a tradição literária, e sim com o contorno daquela, vale dizer, o que a circunda e compreende, enquanto conjunto de textos que não tiveram destinação ou propósito artístico.

A sua materialidade pode tornar papéis e outros suportes questão menor, vista como subsidiária, desimportante, como sobras de um processo mais elevado, o da construção de uma obra de arte. Todavia, como pondera Zilberman,

> [...] sublinham a noção de que a obra pode ser ponto de chegada, mas não é tudo; pelo contrário, envolvem-na aspectos variados que, no mínimo, revelam que indivíduo está por trás do escritor, que situação foi escondida ou suplantada pelo texto (2002, p. 138).

É nessa interface entre um sujeito histórico que escreve uma obra e os vestígios do processo de escrita que o manifestam e/ou ocultam enquanto texto que se desenvolve a contribuição de uma disciplina introduzida no Brasil na década de 1980 do século passado, a crítica genética. Voltados para o estudo dos prototextos, dos rascunhos, das rasuras sobre os manuscritos, os geneticistas têm produzido explicações muito produtivas da gênese das obras literárias, valorizando lacunas, correções, cancelamentos, reescrituras, à diferença dos filólogos, que buscam, nas diversas campanhas de escrita, a tradição mais autorizada para estabelecer a versão definitiva de um texto.

Discutindo o contributo da crítica genética à história literária, Philippe Willemart salienta que essa modalidade de trabalho com documentos literários também colaborou para uma visão histórica do inacabamento do texto,

> [...] salientou a importância da história dos textos, minimizou a instância do escritor, deu uma maior inteligibilidade ao texto e ao ato de criação e inseriu assim a história literária numa visão estética do homem atual, visão que insiste no fragmento, no inacabado e na singularidade (2002, p. 179).

Textos, prototextos, paratextos e intertextos, suportes materiais não só de fixação dos momentos de atuação ou

imobilidade do sujeito-autor, mas igualmente de seu entorno próximo e distante, dos processos de fabricação e comercialização do livro, de seu sucesso ou insucesso junto aos leitores, tudo isso está disponibilizado nos arquivos e acervos literários. Cada papel ou objeto, mantendo sua individualidade, inscreve em si um átomo do tempo literário, ficando à espera de uma investigação consciente de que o significado não é indiferente à matéria que o suporta, a qual, na sua substancialidade física, opera o distanciamento postulado por Ginzburg (2001) sobre as familiaridades ou os hábitos mentais do historiador, abrindo novas vias de acesso à compreensão da literatura.

O enfrentamento do problema principal da história da literatura, que é produzir uma verdade levando em conta a incompletude, a necessidade de fazer opções, sempre marcadas pela subjetividade do historiador e pelas injunções de seu presente, encontra na preservação das fontes primárias pelos acervos literários um fundamento de solidez em meio à instabilidade da memória social.

É no trato com as fontes primárias que uma narrativa pode ser engendrada com alguma consistência. Será sempre um mosaico formado de pedaços de tempo/espaço/matéria, reunidos pela criatividade de um sujeito humano e falível. Mas é justamente esse gesto criativo que garantirá que uma narrativa histórica sobre a literatura não se desqualifique, embora novos fragmentos e novas visadas de outros sujeitos possam dar-lhe nova configuração.

A colagem imprimida a esses resíduos materiais da composição e contexto da obra, uma colagem esgarçada, dúctil, aberta a inserções, deslocamentos, substituições, é que atribuirá a ela uma inteligibilidade apoiada em algo mais substancial – a materialidade das fontes – do que a evanescente significação que os atos de linguagem suscitam.

Essa criatividade na disposição das peças do mosaico é o requisito do pesquisador de acervos, esse sujeito que organiza, classifica, preserva as fontes primárias e, queira ou não, acaba por assumir a função de *bricoleur*, na acepção que é dada ao termo por Claude Lévi-Strauss, em *A Mente selvagem*. Para Lévi-Strauss, o *bricoleur* está para os povos primitivos como o engenheiro para as sociedades modernas. Ele cria instrumentos especializados para fins especializados. É um improvisador, que usa poucos instrumentos não especializados para uma grande variedade de finalidades, dando novos usos a coisas conhecidas: um cientista do concreto (Lévi-Strauss, 21–).

Talvez não haja definição mais aproximada para quem trabalha com acervos. O usualmente chamado arquivista precisa ser, no trato com um acervo, de tudo um pouco: bibliófilo, restaurador, editor, crítico literário, historiador, teórico, comparatista, multiculturalista, um faz-tudo, enfim, que não pode especializar-se em todas essas atividades, mas é forçado a empreendê-las para manter e operacionalizar o acervo de sua responsabilidade, cuja característica primordial é a materialidade das fontes. Como o *bricoleur*, ele percebe as possibilidades de uma fonte para funções não aparentes, que dependem de uma remontagem.

Se o seu intento é fazer uma história da literatura, o documento para ele será um rastro do passado, com a capacidade de contar-lhe uma história e encadear-se a outro documento e à outra história. Todavia, deve estar cônscio de que quem efetua a ligação é ele, movendo-se criativamente entre todos os vestígios memoriais que o acervo lhe oferece, e que outras histórias podem surgir dessas mesmas evidências.

É assim que uma história fundada em fontes primárias pode constituir-se num mundo movente como o deste século, em que as verdades se reformulam constantemente, conforme outras evidências e outras interpretações se apresentem, desafiando a memória

a reorganizar-se e a mobilizar novas sinapses, não só no indivíduo, mas na coletividade dos que se importam com o que a literatura pode significar para a constante redefinição do humano.

A função memorial dos acervos em tempos digitais[1]

De início, convém determinar em que sentido são empregados aqui os termos arquivo e acervo. Arquivos são considerados como lugares de guarda, com o propósito de preservar fisicamente os documentos neles contidos, implicando atividades de higienização, embalagem, restauro e arquivamento. Presumem prateleiras e estantes de aço, caixas especiais, umidade e temperatura controladas, assim como desinsetização. Acervos consistem no conjunto de documentos em papel ou em objetos que testemunham a vida e a obra de um escritor – já que se fala aqui de literatura. Implicam numeração, descrição e catalogação, mas cumprem uma função que vai além das normas de biblioteconomia. Acervos são mementos, vestígios de um processo criativo, de condições de produção e

[1] Artigo resultante de palestra no I Congresso Internacional de Estudos Filológicos/ VI Seminário de Estudos Filológicos: Filologia, Crítica e Processo de Criação, na mesa-redonda Arquivos e Acervos, no dia 1º de agosto de 2012, promovido pela UFBA.

recepção, de peculiaridades de vidas humanas tornadas texto, ameaçados pelo fluir da História e os esquecimentos dele decorrentes.

Segundo Paul Ricoeur (2007, p. 25), "a presença, na qual parece consistir a representação do passado, aparenta ser mesmo a de uma imagem". A própria tradição filosófica, desde os antigos aos empiristas ingleses até o racionalismo cartesiano, reduz a memória ao campo da imaginação, vista com reservas, e ignora sua função de ponte para o passado. Ora, na argumentação de Ricoeur, os objetivos da imaginação e da memória divergem. Uma se volta para o fantástico, para o irreal, o possível, para o imaginário. A outra, para a realidade anterior, para o passado que existiu, para a superação da distância temporal, para a lembrança. O fato de que lembrar parece requerer sua transformação em imagem afeta as possibilidades de veridicidade da memória, mas não significa que algo não existiu.

Lembrar, portanto, não é recolher uma imagem do passado, mas construí-la, buscá-la. Se, como aponta Ricoeur, "o exercício da memória é o seu uso; ora o uso comporta a possibilidade do abuso [...]. É pelo viés do abuso que o alvo veritativo da memória está maciçamente ameaçado" (2007, p. 72). Para o filósofo, o abuso em relação à memória "natural" pode ocorrer por problemas patológicos, resultando numa memória impedida, no nível prático, por manipulação; no ético-político, por convocação comemorativa. Tudo isso significa que a memorialidade de um evento está fundada em representações e estas se produzem no âmbito da psique, da coletividade e da política, podendo sofrer distorções.

A falibilidade das representações já foi sobejamente discutida, por exemplo, nas teorias literárias mais contemporâneas, em que se acentuaram as relações de poder que os discursos carregam e a

função da diferença e do diferimento na produção sígnica. Não é sem motivo que Derrida caracteriza o arquivo como um lugar exterior, uma operação topográfica de uma técnica de consignação, constituição de uma instância e de um lugar de autoridade (o arconte, o *arkheion*, isto é, frequentemente o Estado e até mesmo um Estado patriárquico ou fratriárquico), tal seria a condição do arquivo. Isso não se efetua nunca através de um ato de anamnese intuitiva que ressuscitaria, viva, inocente ou neutra, a originalidade de um acontecimento (Derrida, 2001, p. 8).

É em virtude daquilo que Ricoeur chama de abuso da memória que o derridiano "mal de arquivo" ocorre. Embora para Ricoeur a existência de um passado a ser recordado seja um fato, submetida a usos e abusos no lembrar-se, e para Derrida não se possa decidir sobre essa existência, as representações do que se passou chegam à atualidade, mesmo sujeitas às forças inconscientes, às pressões sociais e ao "mal radical" de que fala o segundo.

Nos acervos, por mais que seus "arcontes" os controlem, está radicada uma espécie de memória concreta, expressa em palavras e/ou imagens lançadas sobre o papel, a mão ou a máquina, por fotografias e filmes, ou por prêmios, condecorações, pinturas, esculturas, bem como por singelos óculos, canetas, lápis, lembranças de viagem, presentes de amigos, vestuário. Graças a essa concretude, o universo simbólico de uma vida e de uma obra permanece à disposição de quem se interessar por ele, muito além da existência de quem o produziu. Assim é que os acervos podem proporcionar conhecimento, seja a pesquisadores treinados, seja ao espectador comum, que visita alguma mostra documental.

Entretanto, constituí-los ou mantê-los não é tarefa fácil, em primeiro lugar porque proprietários, ou o próprio escritor, em vida, os entregam em ordem relativa, muitas vezes idiossincrática,

em estado de conservação no mais das vezes precário, e submetidos a uma escolha ou censura prévia, o que os deixa incompletos, lacunares. Aqueles que custodiam um acervo se defrontam com vários desafios: entender os motivos de uma ordenação específica, ponderar se outra organização os faria mais claros enquanto suprimento de dados, contornar os compreensíveis pudores por trás de uma seleção entregue, levantar certos interditos – ou criar outros –, garantir a indenidade dos suportes e, principalmente, ampliar a quantidade de documentos para melhor representar o autor e a sua obra.

Um acervo censurado e limitado ao legado do escritor não opera com a amplitude necessária para permitir investigações mais aprofundadas e pouco contribui para que a lembrança da obra e de seu autor continue atuante na sociedade. Pode-se pensar que basta ler a obra e tudo se acomoda, mas não é assim que o sistema literário funciona. Se não há meios de incentivo à leitura, se não há o despertar da curiosidade através de descobertas que assinalam aspectos impensados do texto literário, se este não consegue mais dialogar com as expectativas contemporâneas do público, se o estabelecimento do texto for frágil ou desautorizável, a obra acaba por padecer de um apagamento que a leva ao desaparecimento. Muitos textos considerados fundamentais em certos períodos já foram esquecidos, enquanto outros, subestimados, continuam vivos no sistema.

O acervo é, pois, um dos componentes do sistema literário, da rede de instituições e de pessoas – nem sempre instâncias de autoridade – que lidam com a literatura, sejam elas editoras, livrarias, fábricas de papel, gráficas, bibliotecas, organizações governamentais e educacionais, famílias e leitores de todas as idades e credos. Por seu caráter vestigial, ele guarda traços de todo o sistema, como uma espécie de microcosmo, mas não os revela sempre às claras. Cumpre a quem o gerencia promover

a pesquisa dos dados que possivelmente nele se encontram, para devolver ao sistema motivos que levem a novo interesse e novos sentidos, revigorando a memória coletiva do autor e de seu produto.

Um acervo imóvel serve apenas para guarda, e transforma-se num arquivo que pode revelar excelente gestão, qualidades perfeitas de conservação, mas isola a documentação do sistema literário, colaborando para os processos de desgaste, já acionados pelo tempo, do universo simbólico daquele autor. A mobilidade num acervo significa retirar do inanimado o sentido, estabelecer relações intra, inter e extradocumentais, que iluminem aspectos desconhecidos, corrijam as distorções determinadas pelos aparelhos de poder ou desautorizem concepções firmadas sem o apoio de indícios verificáveis. A história literária se obriga à revisão de pressupostos, de mal-entendidos, de preconceitos, de ausência de dados, e um acervo estudado, perquirido, posto à prova, faculta, com sua materialidade, meios mais confiáveis de correção de rumos e de interpretação.

Uma das funções de um acervo, a mais social de todas, é a de difusão dos documentos, para favorecer a circulação do conhecimento sobre a literatura. Se os seus gestores procuram fugir ao "mal de arquivo", a saída é proporcionar, o mais amplamente possível, o contato com a documentação e sua interpretação. Além de publicações, como catálogos, edições estabelecidas, edições críticas, histórias da literatura ou trabalhos de crítica literária, um recurso de alcance muito mais amplo surgiu há poucas décadas: as novas tecnologias de informação. Essas determinaram a modificação dos modos de gestão de acervos, não só porque documentos passaram a ser produzidos no meio digital, com suportes diferenciados, como fitas magnéticas, disquetes, CDs, DVDs, vídeos, multimídias, mas porque o universo digital invadiu os arquivos, com sua

facilidade de reprodução, de armazenamento – hoje até em "nuvem" – e de restituição da informação. O historiador José Maria Jardim, já nos anos 1990, advertia que (1992, p. 254):

> A maior parte dos documentos eletrônicos apresenta analogias com o documento papel, embora atualmente esta analogia esteja sendo bruscamente alterada com as novas tecnologias da informação cujo objetivo é representar o mundo da maneira mais realística possível, sem fronteiras artificialmente impostas. Textos, gráficos, imagens fixas, vídeo, som estão sendo interligados eletronicamente num único documento chamado *documento composto ou documento hipermídia*. Torna-se, assim, cada vez mais difícil, com a quebra das fronteiras que estabelecem tipologias documentais, definir exatamente o que é um documento, onde começa e termina. Do ponto de vista da arquivologia, alguns conceitos básicos estão sendo reexaminados como, por exemplo, os de *ordem original e documento original, proveniência, e instituições arquivísticas como depósitos centrais de documentos*. Por consequência, práticas como *avaliação, arranjo e descrição, preservação e uso* estão sendo também repensadas.

De acordo com Charles M. Dollar, as práticas arquivísticas, com o advento do universo digital cada vez mais proliferado, devem orientar-se antes para as informações contidas do que para a documentação que as contêm. Os arquivos devem valer-se de padrões de tecnologia da informação que garantam seus interesses de custódia, e devem zelar pela privacidade da informação, tendo em vista que muito material está sendo reunido e digitalizado, e, se disponibilizado, pode acarretar a violação da liberdade pessoal (Dollar, 1990).

Do ponto de vista dos acervos, entretanto, o que não se modifica é o documento, seja ele fixado em papel ou em meio magnético, seja ele um objeto ou a imagem dele. Se em

termos arquivísticos as precauções com a disseminação de seus conteúdos são urgentes, não se pode desconsiderar que a sempre mais vasta circulação destes suscita aquela mobilidade do acervo numa escala antes inimaginável.

O *site* de um acervo possui condições de colocar toda a documentação em imagens fidedignas, ampliáveis até o grão permitir, e ainda informar os dados pertinentes ao suporte original, tais como gramaturas, marcas d'água, qualidade de tintas, ou, em caso de objetos, os metais e a madeira utilizados, bem como o vidro e a cerâmica, com métodos de fabricação. Isso substitui, embora sempre no plano da virtualidade, a qualidade material do documento, possibilitando operações de codicologia, por exemplo.

Outro aspecto da apresentação digital de documentos reside na facilidade e rapidez do cotejo de variantes, para o estabelecimento de um texto, ou da comparação de textos com as circunstâncias que cercaram sua produção, no caso de edições críticas comentadas. Paul Eggert (1991, p. 66) chama a atenção para a importância desse último aspecto, embora não esteja considerando o universo digital:

> A textualidade será melhor entendida, creio, quando se abrir – não só quando diferentes estados textuais de uma obra em desenvolvimento (digamos, um romance) são comparados um ao outro, mas também quando seus elementos são comparados a outras coisas com que o autor trabalhava enquanto o romance progredia: recensões, talvez poemas ou ensaios, cartas, quem sabe contos ou estados iniciais de outro romance também em progresso. Essas relações [...] espécie de *intertextualidade autoral*, [seriam] parte de um fluxo biográfico mais amplo, que toma formas mutáveis em resposta às pressões dos ambientes social, cultural ou outros que o autor habita.

Esses processos comparativos, requisitos indispensáveis da crítica textual, ganham uma mobilidade e celeridade muito mais ágil quando a documentação está sob forma digital. O pesquisador pode abrir várias janelas, consultar instantaneamente diversos documentos, copiar passagens relevantes, criar estatísticas para traços retóricos ou estilísticos, sem abandonar o trabalho de base. O aparato crítico se constrói com maior economia de esforços e, talvez, com maior riqueza de elementos do que a comparação dos documentos físicos conseguiria. Evidentemente, a crítica textual precisaria estar adaptada aos meios eletrônicos, assim como os acervos que a propiciam.

Por outro lado, os acervos em formato digital possibilitam outra atividade ligada aos estudos literários e culturais cuja realização é demorada e muitas vez dificultosa fora desse ambiente. Trata-se da questão interpretativa, fundamental para a crítica e a história literárias. Embora, num passado recente, a prática hermenêutica se circunscrevesse ao texto em si, às relações estruturais entre seus signos, o autotelismo da literatura foi desconstruído até ao exagero de postular-se a inexistência do texto, realçando-se a construção de sentidos pela recepção, especialmente nos anos 1990 e além.

Para interpretar uma obra literária, ou a produção de um autor, a consideração das condições materiais de produção e recepção passou a entrar na pauta da crítica e da história em proporções sempre maiores. A busca de informações extratextuais incide, em geral, no que Jerome J. McGann (1991) denomina de "horizonte editorial". Por similaridade ao "horizonte de expectativas" de Jauss, o "horizonte editorial" é o da produção e reprodução da literatura, em que o texto literário é determinado e determina as operações sociais que lhe dão existência e permanência. O jogo entre liberdade criativa e injunções econômicas, sociais e políticas recoloca o autor

como sujeito subjugado, mas também subjugante, no que se poderia chamar de sistema circulatório da criação literária e da leitura. Entendidas estas como construções de sentido, que sem a mediação de instituições sociais não se textualizam, e que são perpassadas pelo tempo histórico e, portanto, mutáveis, é natural que a atividade interpretativa assuma um papel exponencial na compreensão do objeto literário e de seu autor ou leitor.

Do ponto de vista da autoria, embora a intencionalidade autoral tenha sido desqualificada ainda nos anos 1960, há sempre uma função-autor, que, no plano dos acervos, se corporifica nas intervenções de um sujeito histórico sobre os seus textos. Do ponto de vista da leitura, essa, além de constituir parte ativa da criação autoral, mobilizando bibliotecas e patrimônios materiais e imateriais, é privilégio da coletividade, das comunidades leitoras e dos sujeitos leitores, que acionam o potencial significativo dos textos e, de certo modo, tornam-se seus segundos autores. A leitura reverte sobre a criação, desconformando-a e reformando-a, assim como a criação conforma padrões de gênero, princípios formais, atitudes ideológicas. Num acervo, ela se manifesta nos documentos secundários, na crítica impressa, na correspondência, nas adaptações para outras linguagens, para citar alguns casos.

Fatores como esses, de parte a parte, formam uma grande quantidade de informação que, nos acervos de estatuto digital, ou também digital, pode ser acessada e trabalhada interpretativamente com maior magnitude. A consideração dos processos sociais e históricos de produção e recepção em meio digital, embora ofereça dados mais palpáveis e em maior quantidade para a prática hermenêutica, também acarreta perigos que assombram a comunidade dos gestores. O questionamento mais comum que se dirige aos acervos digitalizados é que, se postos em circulação na internet, seu

controle é insustentável, podendo ocasionar processos jurídicos que inviabilizariam as instituições de custódia, além de dar vez a abusos de apropriação dos documentos.

A preocupação dos gestores é compreensível, tendo em vista que, por mais legislações e tentativas de limitação da circulação de informação que tenham sido feitas em anos recentes, a rede mundial de computadores tem se mostrado incontrolável, a não ser pela ética de seus usuários. Como esta não é suscetível de garantia universal, é natural que os guardiões de acervos relutem em digitalizar seus documentos – levando em conta que a exposição à luz dos *scanners* lhes é nefasta, e os suportes magnéticos têm uma obsolescência programada –, e muito mais em inseri-los num *site* de acesso livre, em que seus conteúdos podem ser banalizados e distorcidos. Medidas de contenção têm sido adotadas, como acessos pagos, ou permitidos apenas a pesquisadores identificados, complexos termos de responsabilidade têm sido redigidos por peritos em direitos autorais e patrimoniais, mas a realidade é que o universo digital está sujeito a invasão de *hackers* muito habilidosos e de vírus catastróficos, além de usuários inescrupulosos.

Não há saídas sem risco para a circulação digital de acervos. Sem dúvida, ela fortalece a memória de escritores e obras pelos imensos recursos de estudo, comparação e interpretação que abre ao horizonte cultural em que a literatura está envolvida. Cabe à comunidade de gestores e de pesquisadores ponderar o que mais importa na dimensão social e individual dos documentos literários: o acesso universal, propiciado pelo ambiente digital, ou a circulação restrita determinada pela materialidade dos acervos.

Biografias literárias e fontes materiais[1]

Para a constituição de biografias literárias, a existência de fontes primárias é matéria fundamental para capturar a substancialidade passageira seja dos autores, seja das obras, seja dos leitores e de todo o sistema que implica a produção da noção de autoria. Esta supõe a construção de um sujeito histórico, identificado como aquele que, desde o advento do capitalismo, é proprietário do texto, podendo, ou não, assiná-lo com o próprio nome. Todavia, pelo ato da escrita e da publicação, o escritor é por ele transformado em outro, como parte de um complexo de fatores que vão além de suas intenções criativas e que cercam e interagem com sua vida pessoal e social, tais como a indústria

[1]Este artigo reformula o publicado na revista *História da Educação*, da Associação Sul-Rio-Grandense de Pesquisadores em História da Educação, Pelotas: FaE; UFPel, n. 25, maio-ago. 2008, intitulado "Memórias de formação do escritor Erico Verissimo no Acervo Literário de Erico Verissimo". Vale-se também da palestra Fontes Materiais e a Constituição de uma Personalidade Literária, no evento sobre Experiências de Organização de Acervos de Personalidades, promovido pela Fundação Mario Covas, no dia 21 de agosto de 2008.

cultural, a mídia e as instituições político-educacionais. Como salienta Regina Zilberman,

> [...] a identidade [do escritor] advém, pois, da reunião do texto ao conjunto de onde partiu: de um lado, a trajetória de um indivíduo que inclui ações, leituras, o ato de produção; de outro, o objeto que o sustenta, suporte que resulta de orientações da sociedade e da economia, a que escritores e público se subordinam (2004, p. 100).

Desse ponto de vista, é a existência de registros pessoais que mais deveria merecer a atenção do pesquisador de arquivos literários, pois nos cadernos, nas agendas, cadernetas, nos blocos e fólios, assim como na correspondência, nas edições e traduções, na biblioteca lida, não comparece apenas a luta do escritor com as palavras, mas com diversas temporalidades – povoadas de pessoas, fatos, obras – nas quais ou contra as quais ele procura reconhecer-se e das quais se vale para compor seu texto. Documentos dessa ordem, suportes materiais não só de fixação dos momentos de atuação ou imobilidade do sujeito-autor, mas igualmente de seu entorno próximo e distante, tudo isso está disponibilizado nos arquivos e acervos literários.

A elaboração de uma biografia se estende pelos campos da história: de uma vida, com suas vicissitudes e idiossincrasias; de um espaço e de um tempo, com suas miríades de eventos e descontinuidades; de uma sociedade ou várias, com suas esferas públicas e privadas. Dar conta de tal expansão requer limites, que podem ser o início e o fim dessa vida, mas que também podem ir além da existência do sujeito ou restringi-la a momentos mais significativos. Em todos os casos, há necessidade de documentação que valide a narrativa biográfica e a insira nos gêneros históricos. Entretanto, como qualquer ato narrativo, o biográfico não escapa às constrições estruturais do narrar, exige uma trama, um narrador com determinada perspectiva, que

preencha inferencial ou ficcionalmente as lacunas geradas pelo silêncio do passado de modo a conferir um fechamento ao texto.

As biografias literárias se especificam no conjunto do gênero biográfico por focalizarem a trajetória escritural de um sujeito-autor. Tanto podem ser autobiográficas, na voz do escritor, ou heterobiografadas, quando um historiador ou pesquisador literário empreende a tarefa, alicerçado em depoimentos, memórias, cartas, entrevistas e outras fontes documentais pertinentes. De qualquer forma, seja num caso ou no outro, o (auto)biógrafo tanto ficciona como registra, o que confere à sua narrativa um caráter híbrido, como tantos gêneros de fronteiras instáveis. O diferencial da biografia literária é a atenção vertida sobre a escrita e suas circunstâncias, sobre as obras que, circulando junto ao público, tornam o escritor um autor.

Na constituição de Erico Verissimo como escritor canônico da literatura brasileira, a cadeia de construção da autoria propiciada pela documentação de seu Acervo envolve uma multiplicidade de dados. É possível reconstruir as etapas e fatores determinantes da sua formação autoral com base em suas memórias, narrativas de viagens e depoimentos, assim como através da análise de sua obra ficcional. Todavia, testemunhos de própria lavra sofrem as injunções do esquecimento, do desgaste dos dados materiais, dos impulsos inconscientes que imbuem os acontecimentos de significações mal-entendidas. Ler a obra em busca de seu autor é ilusório, uma vez que a própria linguagem já estabelece uma distância entre o que diz e quem o diz. A investigação dos arquivos torna-se, assim, um dos baluartes contra a corrosão do tempo e do desejo, permitindo que falem as fontes primárias, ou que pelo menos respondam a perguntas que lhes sejam dirigidas. É o caso de inúmeros recortes de imprensa, suvenires, homenagens, fotografias, discos, pinturas, cartas e esboços existentes no Acervo Literário de Erico Verissimo (ALEV).

À indagação de como Verissimo começa a surgir como autor de textos literários, o ALEV responde com a evidência de seu primeiro conto, "Chico", publicado num jornal de Cruz Alta, *Cruz Alta em Revista* (1929), às instâncias de sua mãe, que convence o filho a expor-se ao público local pelo meio mais usado na época – a imprensa jornalística. Entretanto, em suas memórias, Verissimo afirma que desde os tempos de ex-colegial do Ginásio Cruzeiro do Sul vinha se exercitando na narrativa, assim como no desenho, outra de suas paixões. O ALEV não possui documentação desse período ginasial (não há arquivos no estabelecimento escolar em que foi interno, nem guardados do escritor de suas primeiras incursões literárias), de modo que, objetivamente, tornar-se autor exige uma primeira publicação material, a do citado conto.

Erico, nas memórias (Verissimo, 2005), informa que, desde criança, formara um elenco de leituras, dos bonecos de O *Tico-Tico* às aventuras de Julio Verne, e logo aos romances naturalistas de Eça de Queirós, que seu tio encenava em casa, à revista *L´Illustration* (1907), que o pai assinava e em que sua imaginação de menino navegava à solta. O ALEV comprova pelo menos a existência da famosa revista francesa nas mãos do autor (exemplar constante na residência dos Verissimos, não catalogado). Ademais, além das declarações de Erico, há sobejos testemunhos de pessoas que o conheceram em Cruz Alta e que atestam que sua família provinha de uma camada abastada da sociedade sul-rio-grandense de então, a de estancieiros cujos bens incluíam os culturais, como retratos a óleo nas paredes, bibliotecas particulares, gramofones e discos, e o hábito de frequentar teatros e cinemas. Nesse sentido, os jornais da cidade natal do escritor, existentes nos arquivos da imprensa gaúcha, publicam anúncios de peças teatrais, filmes e

concertos no período de 1900 a 1930, constituindo um cenário cultural que o jovem teria frequentado.

Assim, em criança, Erico criou-se num ambiente familiar e social que lhe propiciou o contato com obras de arte diversas, às quais se reunia o que não era peculiar do patriciado rural e que ele também revela em suas memórias: o convívio com os cidadãos humildes, com os peões de estância e os desgarrados que procuravam, na cidade de Cruz Alta, os cuidados de saúde da farmácia e do dispensário de seu pai, com os criados do casarão, em geral negros, e seus filhos, dos quais ouviu lendas, histórias e causos que a alta cultura não registraria. Esses dados aparecem em suas memórias, mas é em seus livros, em especial, em *O tempo e o vento*, que tal experiência, com os "humildes e ofendidos", se transfigura na saga dos pobres Carés (Verissimo, 2004). A obra literária torna-se, assim, também documento, evidência da vida sentida, de afetos que se perderiam se ela não lhes tivesse dado forma.

Se a fase de bonança não durou, como ele revela nas memórias, e o jovem ginasiano teve de deixar o colégio interno em Porto Alegre ante a separação dos pais e a falência da família, em todo o caso a nova experiência de ter de trabalhar cedo para ajudar a mãe o levou a conhecer outras áreas do mundo profissional. Nessa época, atravessou, distraidamente, como ele mesmo confessa em entrevistas, atividades de bancário, boticário, empregado de armazém, pintor de cartazes, até chegar ao emprego de secretário editorial da *Revista do Globo* na capital do estado (Bertaso, 2012). Para essas etapas de constituição do autor Erico Verissimo, o ALEV oferece depoimentos publicados por outrem e cartas que narram à família as vicissitudes enfrentadas.

Durante esse tempo todo, o jovem Erico continuava a ler tanto literatura, em grande parte francesa e norte-americana – pode-se constatar, no ALEV, que Erico, com vinte anos, lia em francês

tanto *As flores do mal*, de Baudelaire (1925), quanto filosofia, de Voltaire (no ALEV há um volume com marcas de leitura de *O Jardim de Epicuro*, de 1907 – 13a0007-1907) a Spencer, orientado nessa última pelo tio João Raimundo. Escrevia seus contos e *sketches* durante o expediente, em horas roubadas ao trabalho que não o interessava. E os discutia com seu primo Rafael, assim como com o amigo que fora boticário como ele, Manoelito de Ornellas. Esboçava-se com isso uma rede de trocas, de ideias e de escritos, em que não faltavam as dificuldades da autoria iniciante: o temor de exposição da obra, as tentativas baldadas, a escuta de opiniões amistosas, a falta de interesse das casas editoras por textos de principiantes, a ausência de recursos para bancar a impressão por conta própria, o receio ante a crítica mais afamada. Nos cadernos de notas de Erico, conservados em seu Acervo Literário, encontra-se, por exemplo, uma novela inteira, *Madrugada*, inédita, que o jovem escritor não se animou a publicar, talvez ao perceber o caráter excessivamente determinista do entrecho (ALEV 01b0012-1930).

O ingresso na *Revista do Globo*, em 1930, como é sabido pela autobiografia *Solo de clarineta 1* e pela biografia *Um certo Henrique Bertaso*, foi o passo decisivo para que Erico se constituísse como autor. Já havia publicado um conto no *Correio do Povo* – "A lâmpada mágica" (1929) – e essa circunstância o tornara conhecido dos escritores porto-alegrenses e do então secretário editorial, Mansueto Bernardi, que o aceitou ao candidatar-se ao emprego. Na revista, Erico aprendeu todo o mister editorial, desde aceitar notas de aniversário e casamento, lado a lado com artigos de variada qualidade de colaboradores mais ou menos reputados, até providenciar figuras para clichês, matéria improvisada para tapar buracos de diagramação e revisar provas tipográficas. A coleção digitalizada da *Revista do Globo*, constante em seu Acervo,

permite reconstituir os editoriais e alguns traços da atividade de copidesque, desenhista e "autor estrangeiro" de Verissimo.

Sabe-se, por *Um Certo Henrique Bertaso* (Verissimo, 2011), que a experiência na revista chamou a atenção do editor para aquele moço trabalhador, que timidamente lhe oferecia seu primeiro livro de contos, dispondo-se a pagar a impressão, o que o então diretor da Seção Editora não permitiu. *Fantoches* saiu em 1932 e em boa parte foi devorado por um incêndio, mas logo Erico trouxe ao novo chefe e amigo os originais de *Clarissa*, em 1933, seu primeiro sucesso de crítica no romance, e deu-se início a uma carreira que até os anos 1950 manteve em paralelo à atividade de escritor e de editor e que é fartamente documentada no ALEV pelas cartas comerciais e pessoais a Bertaso e a Maurício Rosenblatt (ALEV 02a0010-1944), e no hoje perdido arquivo da Editora Globo pelos títulos que os dois publicaram. Editar também significou conhecer e ser admitido nos círculos literários da cidade, de modo que o diálogo com outros escritores, como Augusto Meyer ou Mario Quintana, também contribuiu para apurar a literatura de Verissimo, já que muitos de seus novos amigos eram também críticos, como Moysés Vellinho, o editor da revista *Província de São Pedro*.

Sua associação com Bertaso redundou no soerguimento da Seção Editora da livraria, a qual passou de impressora de livros encomendados para uma das mais refinadas indústrias editoriais do país até os anos 1970 (uma história do ponto de vista da direção da Casa se encontra na obra de José Otávio Bertaso, *A Globo da Rua da Praia* (Bertaso, 2012). Se a Editora Globo, que alcançou o *status* de empresa à parte da livraria em 1956, foi uma fábrica de especialistas em edição e de sucessos editoriais (como confirmam seus catálogos e ex-funcionários, cujos testemunhos constam no ALEV), também habilitou o escritor Erico a aumentar sua própria produção e a fazê-la

circular a tal ponto que, depois da década de 1950, já não precisava mais trabalhar na firma e passou apenas a aconselhar o amigo Bertaso e a dedicar-se à sua literatura (conforme carta a Henrique Bertaso em 1943).

Entrementes, o autor havia conquistado um público cativo, por meio de estratégias editoriais como a serialidade dos romances urbanos, a forma moderna, mas de fácil leitura (Lajolo, 1987), e a atenção a questões sociais cruciais, como as da sociedade burguesa capitalista, que gradualmente dominava o país, substituindo o antigo patriciado rural no poder, e as da Segunda Grande Guerra, que seus leitores viviam na carne. Nem sempre tais estratégias foram aceitas pela crítica, que na época se pautava por questões de moralidade e que encontrava em suas obras motivos de escândalo e de censura, ainda mais que se vivia num meio autoritário em que a Igreja e o Estado se aliavam na preservação do *status quo*.

Fatores que pesaram para a formação continuada do jovem autor foram sua primeira sessão de autógrafos em São Paulo, em 1940, a convite dos irmãos Saraiva, em que, para sua surpresa, se formou longa fila de meia quadra para que assinasse principalmente *Olhai os lírios do campo*, e as conferências na Sociedade Sul-Rio-Grandense, de plateia lotada (ALEV 06a0025-1940), e na Faculdade de Direito, em que foi saudado por Antonio Candido (ALEV 06a0027-1940). Assim reconhecido no centro do país, Verissimo fez amizade com intelectuais, editores e críticos como Paulo Duarte, Edgard Cavalheiro, Almiro Rolmes Barbosa, Diaulas Riedel, José de Barros Martins, Sérgio Milliet, bem como com autores como Miroel Silveira, José Geraldo Vieira, Helena Silveira e Lygia Fagundes Telles, passando a circular num meio literário mais alargado do que o de Porto Alegre e sendo objeto de críticos mais distanciados e menos orientados por razões políticas ou religiosas.

Outro ganho em sua carreira literária veio do convite do cônsul norte-americano em Porto Alegre para uma visita de três meses aos Estados Unidos sob a chancela do Departamento de Estado. Tratava-se de atividade do Programa de Boa Vizinhança de Roosevelt, e Verissimo pôde passar uma temporada naquele país, em 1941. Ali conheceu as cidades de Washington, Baltimore, Filadélfia, Nova Iorque, New Haven, Boston, Chicago, Nova Orleans, San Francisco, conforme a fotografia de Erico na calçada de sua residência nessa cidade (ALEV 06a0049-1941) e Hollywood. Realizou inúmeras palestras e conferências, tanto em universidades como em clubes de senhoras, e privou com autores como Thomas Mann, Aldous Huxley, Thornton Wilder, Somerset Maugham, Pearl S. Buck, e críticos como David Daiches e James Feibleman. Essa viagem está relatada em *Gato preto em campo de neve*, em diversas cartas e reportagens da *Revista do Globo* e é mostrada em várias fotografias arquivadas no Acervo.

O alargamento de horizontes para um escritor que nunca saíra do país se fez sentir tanto na seleção de textos que Erico realizava para a Globo quanto em seus romances, que adquirem maior densidade, como *O resto é silêncio*. A temporada entre os norte-americanos foi tão bem-sucedida que o autor foi outra vez convidado pelo Departamento de Estado para lá retornar, em 1943, como professor visitante de Literatura Brasileira na Universidade da Califórnia em Berkeley e no Mills College de Oakland. Corria a Segunda Guerra Mundial e, logo em Miami ele topou com os *PT boats*, botes lança-torpedos que combateriam os japoneses. Na travessia para San Francisco, conheceu o outro lado da América do Norte, o Sul e seus estados mais pobres, como Alabama e Louisiana. Revisitou Nova Orleans e cruzou o Texas, Novo México, Arizona, até Los Angeles, o que lhe deu outra dimensão do país, que a visita anterior ao Leste não lhe proporcionara.

Em Berkeley, Erico viveu intensamente o ambiente universitário, entre colegas de diversos departamentos e especialidades – inclusive testemunhou de longe a criação da bomba atômica, num laboratório secreto para o qual dava a janela de sua sala de aula. Deu também sua contribuição para o esforço de guerra com programas de rádio, transmitidos para a Europa, e palestras em hospitais militares. Já em Oakland, saturou-se de cultura entre concertos do Quarteto de Budapeste e Darius Milhaud, aulas de poesia com René Bellé e de pintura com Fernand Léger, e palestras de Julien Green. Um escritor brasileiro, cujo acesso à cultura musical e artística se resumira a discos e gravuras no Brasil e a museus e concertos no Leste ianque, agora sofria uma verdadeira imersão cultural, convivendo com artistas e acadêmicos de alto nível e ampliando suas próprias concepções de mundo.

Transferindo-se para Hollywood, entra em contato com o mundo do cinema, com seus magnatas e suas estrelas, onde conversa com Jean Renoir ou Frank Capra, torna-se intérprete de Villa-Lobos, ensina um texto em português para Gary Cooper, vê Errol Flynn filmando, penetra nos meandros da escrita de roteiros com o amigo Robert Nathan e o autor de *O santo*, Leslie Charteris, e o de *Pacto de sangue*, James Cain. Conhece os grandes astros do cinema da época, de James Stewart e Henry Fonda a Peter Lorre, de Katherine Hepburn e Anne Baxter a Judy Garland, mas não deixa de cumprir seus ciclos de conferências, que o levam ao Texas, a Oklahoma, ao Kansas, Missouri e a Indiana, o que suas cartas a Henrique Bertaso documentam sobejamente, enfatizando as plateias cheias (ALEV 02a0008-1943). A nova experiência, adentrando mais a fundo na indústria cinematográfica, igualmente afeta o escritor, mostrando-lhe a maquinaria por detrás das telas, ele que só experimentara a da indústria do livro. Tudo isso está

registrado em cartas e fotografias (conforme Erico e o professor Morley, da UCLA/Berkeley – ALEV 06a0080-1943, e Erico com alunas numa aula ao ar livre no Mills College – ALEV 06a0154-1944) e em *A volta do gato preto*.

Retornando ao Brasil em 1945, ele empreende o seu grande romance histórico, *O tempo e o vento*, já com o domínio de técnicas narrativas musicais e cinematográficas, adquiridas tanto por sua produção de romances urbanos – nos quais a estrutura musical, os recursos cinematográficos e a descrição pictórica provêm de seu gosto e sua frequência às três artes desde rapaz – quanto pelas novas experiências de convívio com músicos, pintores, escritores, cineastas e roteiristas num universo competitivo de consumo de massa, em que a universidade era um remanso de cultura produzida *pour soi-même*.

O tempo e o vento (publicado entre 1949 e 1962) consumiu mais de vinte anos de trabalho criativo, interrompidos pela escrita de narrativas de viagens, contos e uma novela, *Noite* (1954), bem como por uma estada mais longa nos Estados Unidos, dessa vez como diretor do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana, em Washington, em que residiu de 1953 a 1956. Depois dessa nova estada, num ambiente burocrático, de festas em embaixadas, viagens oficiais à América Central e do Sul e muita papelada diplomática (conforme fotografia no gabinete da UPA, ALEV 06a0197-1953), sua criatividade atingiu o nível mais baixo, segundo ele mesmo, conforme carta a Herbert Caro (ALEV 02a0077-1955). Sofrendo um sério enfarte de miocárdio em 1961, Erico muda de clave e se dedica a nova espécie de romances, em que as questões políticas internacionais tomam o espaço antes reservado para as brasileiras. Suas viagens ao México em 1955, narrada no livro de mesmo título (conforme fotografia de festival na cidade do México, ALEV 06a0233-1955), e a Portugal em 1959 (Ribeiro; Balbueno, 2008), deram-lhe ânimo para, com sua lente

de brasileiro, compreender o homem latino-americano e estudar *in loco* as origens lusitanas do seu país e de sua própria família.

O senhor embaixador (1965) e *O prisioneiro* (1967) são reações do escritor como homem de seu tempo ao desconcerto do mundo nos anos 1960, época de guerras de intervenção de resultados catastróficos, como a do Vietnã, ou de revoluções sanguinárias, como a de Cuba e da República Dominicana, ou ainda, de duros golpes militares e ditaduras na América Latina e no Brasil. No período, Erico e sua esposa viajaram diversas vezes à Europa: em 1962, à Grécia, quando testemunhou perseguições da ditadura militar grega em Atenas (conforme fotografia, ALEV 06a0440-1962) e, em 1968, à Alemanha, onde realizou entrevistas e conferências graças ao sucesso de suas obras traduzidas pela Paul Neff, conforme carta a Maurício e Luiza Rosenblatt (ALEV 02a0299-1968).

Incidente em Antares, seu último romance, de 1971, incorpora esse amálgama de vivências ao lastro fornecido por *O tempo e o vento*, num exercício de intratextualidade a que não falta a intertextualidade com o *boom* do realismo mágico da América Latina e o mosaico de gêneros que tem caracterizado o romance contemporâneo. Tudo isso implica muita leitura dos colegas norte e sul-americanos, como a Biblioteca de Erico Verissimo atesta, mais uma apurada visão do caminho para a barbárie que os anos 1970 estavam percorrendo e que hoje, no novo milênio, explode em novas guerras de intervenção, em conflitos religiosos e étnicos, em violência urbana e anomia desmedidas.

Viagens a Israel em 1969, registrada em *Israel em abril*, de que há, nos originais arquivados no Acervo, desenhos de Nazaré e suas colinas (ALEV 05b0034-1969), depois a diversos países da Europa, como Itália, Espanha, Alemanha, Holanda, França, Áustria, Tchecoslováquia, Inglaterra, Suíça e Grécia, de mistura com breves estadas com a filha Clarissa, casada com o norte-ameri-

cano David Jaffe e residente perto de Washington, deram a Erico Verissimo, nos últimos anos de sua vida, uma perspectiva mais aguda da sociedade e da cultura ocidentais. Percorrendo tantos países, suas convicções sobre o gênero humano se fortaleceram, percebendo que os ideais de jovem não eram equívocos, mas que carecia lutar incessantemente por eles.

A diversidade de costumes dos lugares que visitou, as obras de arte que contemplou, as perseguições políticas que testemunhou (em Cruz Alta, em Porto Alegre, em Lisboa e em Atenas), os livros de filosofia, de psicanálise, de sociologia e de crítica e teoria literária que leu, o seu contato com outros escritores e com a crítica, seu papel de conselheiro de novos autores secundaram seu apreço, que vinha de longe, pelos efeitos sociais da produção cultural, pelo trabalho emancipatório dos artistas, pela convivência pacífica com a diferença, pelos homens justos, pelos militantes da paz, pelos valores da vida familiar em harmonia, que ele soube construir ao longo da vida (conforme planos pessoais em carta de Verissimo a Fernando Garcia, em 1974).

A literatura de Erico Verissimo transforma em linguagem e em ficção o que Erico Verissimo viveu enquanto testemunha de seu tempo, mas igualmente erige uma imagem de autor que substitui a sua própria. Todavia, o cotejo entre obra e vida, no caso de Erico, mostra uma coerência de valores admirada por todos os que o conheceram. Sua literatura, porém, não se deve apenas a suas experiências pessoais, a seu trabalho criativo e à sua integridade ética. Incorpora igualmente a contribuição anônima de revisores, tipógrafos, impressores, homens de *marketing*, livreiros, críticos, professores, agências governamentais nacionais e estrangeiras, bibliotecas universitárias e nacionais, museus, lugares e gentes que ele contatou e eventualmente nem notou. Nem estaca aí: graças aos veículos de comunicação social, especialmente à televisão, com suas adaptações, sua obra

torna-se instrumento para manter seu público alerta, a fim de que a injustiça social, a corrupção e a violência não proliferem. Engloba anseios, leituras, viagens, experiências editoriais, diplomáticas e de ensino, obras de arte fruídas, uma intimidade familiar e social preservada ante os apelos do público leitor e as seduções da fama – mas, acima de tudo, a presença de um indivíduo que se fez autor consagrado por todas essas mediações, tornando-se, ele também, texto e livro e matéria de acervo.

O *tempo e o vento* nas cartas de Vianna Moog e Erico Verissimo[1]

A epistolografia pode ser um valioso recurso documental para a história literária, observando-se o que Paul Veyne recomenda ao historiador, a atenção ao não-factual, explorando o acontecimento ainda não consagrado e levando em conta os vazios que se abrem na memória do passado, bem como suas incoerências e obscuridades. À história, cabe explicar os eventos, o que é possível através de sua narrativização em tramas, em discursos, dos quais a subjetividade do narrador não pode ser excluída. Sua tarefa seria próxima à do romance, com a única exigência de que sua matéria tivesse acontecido e se perseguisse a procura da verdade (Veyne, 1995).

Por sua vez, a correspondência presume rodadas de conversação escrita entre interlocutor(es). Seu estilo é normalmente mais descuidado, no caso de relações informais, mas o registro e testemunho de eventos, assim como a descrição de cenários e

---

[1]Artigo derivado do texto "Amigos, amigos, literatura à parte: Vianna Moog e Erico Verissimo", publicado na revista *Teresa*, São Paulo: USP; Ed. 34, v.8-9, 2008-2009. p. 205-222.

costumes ou confidências tornam-se rastros mais próximos do vivido do que, por exemplo, os relatos memorialísticos, filtrados pela distância temporal, ou os documentos oficiais, engessados nas formalidades hierárquicas.

Como o que escreve uma carta se dirige a um outro, que a recebe e pode ou não respondê-la, o teor da correspondência leva em conta duas intencionalidades: o escritor busca informar sobre o que está experimentando ou expressar suas impressões ou sentimentos, enquanto o leitor refaz em si o que lhe é transmitido e reage, cognitiva ou emocionalmente. Os dados assim trocados vinculam duas subjetividades, que se escrevem e inscrevem, com posições discursivas diversas, interpretando os significados, tanto na partida como na chegada, com possíveis mal-entendidos ou tácitas concordâncias.

A chegada da correspondência eletrônica tornou essa troca de intencionalidades muito rarefeita. Corresponder-se, numa época de instantaneidade digital, banalizou-se. Os internautas já sentem o *e-mail* e o *whatsapp* como parte das rotinas diárias e o estilo da comunicação pela internet se aproxima cada vez mais da síntese lacunar, dos pressupostos tácitos e dos subentendidos da conversa presencial, acrescidos dos descuidos ortográficos e sintáticos que são aceitáveis na comunicação oral, mas não na escrita. A arte da correspondência se evola com o progresso tecnológico, que de certo modo obriga à resposta imediata e sem muito tempo para a redação mais cautelosa ou profunda. Se as vantagens são muitas, elas residem na ordem prática. Abrevia-se o tempo para poder viver mais, mas as mensagens se acumulam nesse tempo poupado, tomam mais tempo ainda, sem falar que a qualidade das trocas perde em termos de elaboração estética e reflexiva.

Voltar-se para a correspondência ao estilo do passado, quando o meio não era eminentemente digital, mas apenas físico – o papel, a caneta ou a máquina de escrever, o envelope,

o selo, as agências de postagem, a mala do correio, a distribuição por terra, mar e ar, a entrega pelo carteiro – comprova que os meios materiais de produção afetam não só a forma, mas o conteúdo dos textos. Se a comunicação digital prima pela velocidade e pela brevidade, afetando o pensamento e a redação da carta, a troca de correspondência em papel traduz o vagar, a concentração do sujeito sobre a mensagem do seu correspondente, a manifestação não só de ideias mais desenvolvidas e argumentadas, mas de sentimentos mais transparentes.

É evidente que há diversas espécies de correspondentes, mais ou menos lacônicos, mais ou menos afetivos ou mais ou menos objetivos. Todavia, a carta em papel possibilita a ponderação da resposta numa escala mais ampla do que a carta em meio digital, primeiro porque há a distância física a ser percorrida pela mensagem através dos meios de transporte não eletrônicos, o que faculta muito mais tempo para os assuntos amadurecerem de parte a parte. Em segundo lugar, porque, por instantâneos que sejam o ato de dirigir-se ao outro ou a resposta deste, há o ritual do correio, com mais tempo para voltar atrás ou desistir do que o clique do mouse permite.

A carta em papel se transforma hoje não só num caso de documentação oficial – o de cartas que necessitam assinaturas para serem reconhecidas em empresas e entidades da esfera pública –, mas num arquivo de memória do passado, em que se registraram fatos, avaliações, desejos, pressentimentos, ordens, uma exposição completa dos atos da fala e dos momentos da história pessoal ou pública tornados permanentes por intermédio da escrita. Não se trata de superestimar a carta em papel em detrimento do *e-mail*, mas de apontar para as diferenças entre as duas formas comunicativas e seus efeitos sobre as mensagens. Como dizia McLuhan (1967), "o meio é a mensagem", no sentido de que as facilidades tecnológicas se tornam extensões do

homem e deixamos de senti-las como artifícios que conformam os conteúdos.

No âmbito da literatura, em que atualmente o *e-mail* com sua volatilidade em geral substitui a carta-papel, mais estável, cria-se um problema de extensão ainda não bem mensurada, em especial para os historiadores da literatura, que dificilmente recuperarão dados biográficos ou artísticos para seu trabalho, caso a matéria digital não seja impressa em papel ou gravada em suportes digitais e arquivada por seus autores (e quem hoje imprime ou copia e guarda *e-mails*, salvo em casos que envolvam aspectos jurídicos, como direitos autorais ou difamação?). Por outro lado, de nada adianta, para os estudos literários, a carta em papel, se também não for preservada e arquivada. O passado e o presente da produção literária estão divididos entre esses meios de conservação da mensagem epistolográfica, ambos perecíveis, dentro de suas características físicas, mas que determinam a sobrevivência das mensagens a eles confiadas.

Nessa ordem de ideias, a existência de arquivos ou acervos literários que se encarreguem de coletar e preservar cartas-papel ou *e-mails* de escritores, mesmo com as restrições impostas pela legislação quanto a direitos de privacidade, se faz não só aconselhável, mas premente. Com as limitações de espaço da vida das cidades, em que se situa a maioria dos escritores, guardar papel, ou acessórios eletrônicos de armazenamento é quase uma impossibilidade. Daí a necessidade de que organizações de preservação da memória literária, oficiais ou extraoficiais, tomem a peito a recolha desse material, sua catalogação, conservação e disponibilização à pesquisa, em instalações específicas, concebidas não como arquivos estanques, mas repositórios vivos da memória das letras.

Dificilmente um arquivo de correspondência, constituído pelo próprio correspondente ou por um acervo literário, dará conta da totalidade das cartas/*e-mails* trocados ao longo de uma vida literária. Haverá lacunas inevitáveis, determinadas por cartas perdidas no correio, eliminadas pelo receptor por serem vistas como triviais ou insultuosas, danificadas pelo modo de arquivamento, pelas condições ambientais, pela qualidade inferior do papel ou, no caso de *e-mails*, pelo suporte digital obsoleto. E, o que não é incomum, pela não consciência da importância da memória escrita para a futura história do escritor, seja por humildade, descrença em si próprio ou simples desorganização.

Mesmo assim, lacunares como são todos os arquivos e acervos literários, as coleções de correspondência, numa instituição dedicada seriamente à pesquisa, vão se modificando com o passar o tempo, incluindo novos itens, descobertos por pesquisadores, doados por particulares, adquiridos ou reencontrados por seus autores. Dessa forma, é principalmente nas coleções de cartas – em quaisquer suportes que estejam –, com as deficiências devidas ao desgaste temporal ou às falhas humanas, que o estudioso de literatura tem a possibilidade de inovar os achados sobre um autor ou uma obra, fazendo progredir o conhecimento literário e as potencialidades de interpretação dos leitores.

No Acervo Literário de Erico Verissimo,[2] o arquivo de correspondência – que é vasto e abrange cartas do escritor e de particulares, desconhecidos, amigos e parentes, tanto quanto correspondência de instituições privadas e públicas, no geral ligadas à edição e à difusão cultural – ressente-se, por exemplo, de grandes lacunas, não em número de cartas, mas entre cartas trocadas. Há a carta de Erico Verissimo a alguém, mas não a resposta, ou vice-versa. Raros são os casos em que se pode reconstituir o curso

[2]Atualmente sob guarda do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.

completo da correspondência e, mesmo assim, apenas em determinados períodos.

Alguns nomes, entretanto, apresentam maior número de cartas enviadas e recebidas. Destacam-se o antigo editor e companheiro de aventuras editoriais de Erico Verissimo, Henrique d'Ávila Bertaso, o amigo e colega Maurício Rosenblatt, o psiquiatra Luiz Meneghini, o livreiro e melômano Herbert Caro, e, mais recentemente, através de uma generosa doação dos herdeiros, o diplomata e amigo Vianna Moog.

A coleção de cartas de Vianna Moog oferece, além de elementos sobre a relação de amizade e de mútua admiração entre Erico e o diplomata, dados históricos sobre as atividades de ambos, num espaço de tempo que vai dos anos 1940 até o fim da vida de Verissimo. Um tema muito significativo nessa correspondência é a crítica mútua que os dois amigos se fazem das respectivas obras. Ainda não foi possível recolher, se é que existem, todas as cartas atinentes ao assunto, mas há exemplos suficientes para a discussão das características de uma atividade crítica que poucas vezes vem à luz, a não ser em livros de correspondência entre autores, que é a crítica interpares.

Em carta de 30 de maio de 1947, ele anuncia que está fora deste mundo, porque está imerso no "velho plano do romance cíclico". Diz ele:

> A coisa está saindo como eu queria. É completamente diferente de todos os outros livros meus. Não quero dar um Rio Grande glostorado, à la Hollywood. Resolvi pegar o touro à unha. A coisa é mesmo rústica, dou nome aos bois. Estou escrevendo com uma certa economia de palavras e efeitos e o resultado me parece ótimo.

Mais adiante, na mesma carta, esboça seu romance cíclico. Eis o roteiro dos capítulos:

Livro Primeiro

O VENTO E O TEMPO

O SOBRADO

I

A casa de Licurgo Cambará, chefe republicano, está cercada, durante a revolução de 93. Licurgo não aceitou a proposta do chefe federalista para tirar a sua gente: mulher em adiantado estado de gravidez, avó de 90 anos, cunhada e dois filhos pequenos. “Não peço favor pra maragato.” Ele sabe que a revolução está perdida para os outros. É questão de dias. Tom da narrativa: câmara lenta, presente histórico, ambiente carregado, comida escasseando, o filho para nascer, olhar de censura do sogro e da cunhada...

A FONTE

Um flashback: 1745. Missão de São Miguel. A história dum padre que veio da Espanha. Uma índia que vem dar à luz na estância, provavelmente emprenhada por um paulista. Esvai-se em sangue (A fonte) dá à luz um menino que se cria na missão e foge quando esta é destruída por portugueses e espanhóis em 1756 –

O SOBRADO

II

Volta para o sobrado. Tempo presente. A criança nasce morta. A comida escasseia. Define-se a psicologia de Licurgo Cambará. Vamos sabendo coisas da família. A velha Bibiana na sua cadeira de balanço. Lembranças. O tempo passa. A noite. O minuano. Etc.

ANA TERRA

Outro flashback. Uma estância perdida no interior do Rio Grande. 1777. Ana Terra, 25 anos, filha de paulista estabelecido no Continente, vai à sanga lavar roupa e descobre um homem caído. Seu pai e irmão socorrem o estranho e trazem-no pra casa. É Pedro, o menino da missão, hoje homem feito. Acaba pondo-se na rapariga, fazendo-lhe um filho. Os irmãos dela o liquidam. O pai nunca mais fala com a filha. A criança nasce. Um dia um bando de espanhóis cai em cima da estância, mata os homens e o filho de Ana terra, escondido no mato, vê quando a mãe é violada por vários castelhanos. Quando estes vão embora, mãe e filho enterram os seus mortos e ficam em meio da destruição. Mais tarde eles acompanham umas carretas que vão subir a serra e fundar uma cidade (Santa Fé) em que se passa todo o resto da história.

Nova volta do sobrado. Depois outro flashback mostrando a entrada em cena de UM CERTO CAPITÃO RODRIGO, tipo à la Flores da Cunha, que casa com a filha do filho de Ana Terra. Esse homem morre na revolução de 35 ("Cambará macho não morre na cama." – tradição da família de Rodrigo).

Nova volta ao SOBRADO. O ambiente piora. A criança nascida morta é enterrada no porão, pois os homens – cercados pelo inimigo – não podem sair de casa.

Assim, quando chega o último dia do cerco, e os republicanos retomam a cidade, já temos todo o passado da família. Entramos então na parte para mim mais interessante do romance. É o segundo livro: RETRATO DE CORPO INTEIRO. O herói é Rodrigo, que em 93 tinha 8 anos. Acompanho a carreira desse caudilho de cidade (é meu pai acaudilhado) até o fim do Estado Novo.

> Em 1777 dou uma ideia da formação dos latifúndios. O fundo do meu livro é uma cortina tecida de acontecimentos históricos. Primeiro plano: ficção pura. Aparece tudo: evolução dos meios de transporte, de iluminação, da moral, das danças, canções, vestuário, etc. Entre um capítulo e outro, como uma espécie de música de intervalo, meto os interlúdios (No. 1, 2, etc.) em grifo, em tom de poema em prosa. Esses interlúdios, que não têm nada com a história, tapam por assim dizer buracos de tempo, dão notícias de jornal, mencionam atividades guerreiras por todo o estado, mostram imigrantes chegando, dão lendas, versos populares, festas, etc. São curtos, mais ou menos à maneira do NEWSREELS do John dos Passos, mas num estilo mais articulado.
>
> Como vês, o plano é grande e difícil. Mas está indo muito bem. Já escrevi toda a parte do SOBRADO e os flashbacks intitulados A FONTE a ANA TERRA.

O assunto continua na carta de 14 de agosto de 1947, iniciada com um comentário político sobre a instituição de uma "horrenda lei de segurança nacional, contra a qual protestei publica e duplamente" e com o conselho de que Moog não retorne ao país, porque "no momento o Brasil está muito mal. Tu não melhorarás a situação da pátria vindo e podes piorar a tua".

Todavia, a notícia mais importante é sobre *O tempo e o vento*. Diz ele:

> É o primeiro romance telúrico que escrevi. Parece mentira mas é. Há partes que têm um sabor bíblico: a que se refere a um rancho de estância primitiva perdido no campo e no tempo: 1777. Peguei o touro a unha. Lá está a formação do latifúndio, o Rio Grande açoriano e o acastelhanado, o sedentário e o nômade. Lá está a mudança da economia agrícola para a pastoril, a chegada dos primeiros colonos, etc. (1824). Mas a coisa é essencialmente ficção. Há uma história e essa história anda, não

> emperra, não empaca. Muito diálogo, muita ação, pouca mobília e a paisagem é vista apenas através da reação das personagens. Não há páginas de antologia nem necessidade de glossário no fim do livro. Não descrevo com virtuosismo cenas como – carreira, marcação, estouro da boiada. Minha ignorância nesses assuntos gaúchos me tem ajudado muito a manter esse senso de medida. É o regional com sentido universal. A coisa antes de ser history é principalmente story.

Mais adiante, revela que o título da parte que está escrevendo seria "A JORNADA". A autoconsciência do escritor quanto ao processo de sua escrita e aos fins que visa, manifestada assim, no ato, comprova que Verissimo possuía um projeto estético para o romance, que a obra acabada realizou. E parece antecipar o que a crítica mais tarde valorizaria, além de atestar sua fidelidade à ideia motriz de sua arte romanesca, a de que importa a existência, as personagens imersas no ser-aí heideggeriano, de onde advém a preeminência do narrar sobre o descrever, como diria Lukács (1968).

Moog, em carta de 22 de dezembro de 1949, após o lançamento de *O continente*, reage entusiasmado:

> Acabas de fazer um grande mal à literatura brasileira. Então é coisa que se faça, escrever "O Tempo e o Vento"? Não é um livro, é um monumento nacional. Depois disso, que é que sobra para os outros? Quem é que vai ter mais vontade de escrever?

Voltando-se para a gênese da obra, admira-se:

> Aliás, quem poderia prever que o salvacionistazinho de Cruz Alta, o escritor de música de câmara acabasse agarrando a realidade pelos cabelos e sugando-lhe todas as tetas. Porque não deixaste nada para trás. Na tua galeria, como nos murais, nada falta.

Surpreendido pela façanha imprevisível do amigo, com a “alegria de quem verifica que a sua capacidade de admirar é ainda maior que o ressentido desejo de superar”, continua o elogio:

> Só mesmo um gênio, ou alguém dotado de alguma dose de genialidade, seria capaz de criar um Rodrigo Cambará e apresentá-lo em cheio, em duas pinceladas. “Buenas, chego [sic] e me espalho. Nos pequenos dou de prancha e nos grandes dou de talho”.

Mais adiante, Vianna Moog destaca o que lhe chama a atenção e não deixa de exercer seu espírito crítico:

> Tudo em teu livro está de abafar: a entrada na história com o Liroca, a corrida assustada para o muro da Igreja, os vários dramas que se desenrolam dentro do Sobrado, as Missões, o padre Alonso, as arriadas, a devastação das guerras, D. Picucha Terra Fagundes – a de chinelos de ourelo, o duelo Amaral-Cambará, Luzia, D. Bibiana. E que formidável desfile de mulheres! Fizeste história, geografia, sociologia, ensaio, medicina, folclore. Arre que é abusar do virtuosismo.
>
> E será que, como crítico, não poderia fazer a menor restrição? Posso, mas não faço, porque seria cretino. Poderia dizer que a ideia dos intermezzos poéticos para alargar o pano de fundo não é original, que já a vi aplicada no “The Dead and the Naked” do Miller... E daí? E daí acabaria com cara de idiota, por querer tirar do livro suas grandes dosagens de poesia. Demais, o importante não é imitar, mas ser inimitável. Tu agora já passaste para a turma dos inimitáveis!
>
> Resumindo: “O Tempo e o Vento” é um acontecimento como “Os Lusíadas”.

A posição crítica de Moog em geral e o comentário sobre os *intermezzos* demonstram o que Harold Bloom denomina de

"angústia da influência" (2002). O artista se defronta com o legado da tradição, com o desafio de encontrar o seu lugar, opondo-se a seus pares pela originalidade – pelo menos nos tempos modernos –, mas descobre que o preço de entrar na história literária sempre deve algo às realizações do passado. Ocupar um lugar à parte significa emulação e, eventualmente, ressentimento e má-vontade, reações que Vianna Moog trata logo de esclarecer como prováveis, mas não suas.

Todavia, Erico Verissimo ouve o amigo e lhe agradece as opiniões. Em carta de 6 de janeiro de 1950, informa-lhe que o romance está recebendo boa crítica. Diz-lhe ele:

> O Atos Damasceno faz comícios nos cafés a favor do livro, que ele acha "uma coisa muito séria, seu bugre". O Moisés, embora não tenha gostado da figura de Luzia (talvez muito tumultuosa para seu mundo geométrico), acha que o livro está acima de sua expectativa. O Darci me disse ontem que na sua opinião daqui a cincoenta anos O TEMPO E O VENTO ainda será lido. Há críticas ótimas do Sérgio Milliet, do Osmar Pimentel e outros menores.[3]

Aqui se pode fazer uma ideia do sistema de incentivo à leitura literária vigorante nos anos 1940-50 em Porto Alegre. Como o público se resumia a uma classe média não muito abonada e aos intelectuais ligados à Editora Globo, as opiniões circulavam nos locais de encontro das camadas cultas e nas colunas dos jornais, para o leitor comum. Damasceno, boêmio, estava mais ligado à vida dos espetáculos; Vellinho tinha reputação de grande erudito e era muito respeitado nos círculos letrados; e Azambuja possuía conexões com os tradicionalistas,

---

[3]Erico se refere aos amigos do chamado Grupo da Globo, Athos Damasceno Ferreira, Moysés Vellinho e Darcy Azambuja, todos eles colegas escritores e críticos que não eram de poupar ninguém.

de modo que diversas fatias de público eram atingidas pela "propaganda" dos amigos. A setorização do mercado, hoje tão comum, já era então praticada.

Erico, entretanto, não deixa passar a observação restritiva de Moog. Afirmando que tem lido muita coisa boa, inclusive *A morte do caixeiro viajante*, corrige o intertexto mencionado:

> Ah! Tu falaste no THE NAKED AND THE DEAD. Quando o Norman Mailer estava ainda na high school, eu já tinha o plano para os *interlúdios*. Eles me foram sugeridos pelo John dos Passos: mas no fim a semelhança que há entre os meus e os do Joca é apenas tipográfica.

Note-se que Verissimo corrige a autoria do texto de Henry Miller para Norman Mailer[4] e nega a filiação, atribuindo-a a Dos Passos, seu velho amigo. De fato, na trilogia *U.S.A.*,[5] que Erico lera anos antes, há a presença de textos entremeados à narrativa, em grifo, com diversos registros de vozes não pertencentes ao grupo central de personagens. Sua função, porém, é diferente, tendo o sentido de fornecer um painel da sociedade norte-americana em seus conflitos de classe.

Quando Vianna Moog recebe o segundo volume de *O tempo e o vento*, sua reação não é positiva: "Ando mesmo danado que a minha opinião desta vez tenha coincidido com a opinião geral de que 'O Retrato' é inferior a 'O Sobrado' [sic]", comenta ele em carta de 31 de dezembro de 1951. E compara o efeito da leitura com a visita a um museu de cera em que as galerias com figuras do passado empolgam, mas as que se referem ao presente parecem artificiais e cheias de defeitos na reconstituição. Embora

---

[4]Norman Mailer publicou *The naked and the dead*, um romance de teor psicológico sobre a Segunda Guerra Mundial, situado no Sul do Pacífico, em 1948, portanto após a escrita de *O continente*, iniciada em 1947.

[5]Dos Passos (1987-1999).

encontre qualidades no novo romance, reclama do realismo excessivo da cena carnal entre Rodrigo e Toni Weber:

> Bom, Erico, o que eu quero exatamente dizer é que o teu retrato do Rodrigo não combina com o meu. E provavelmente nem o meu nem o teu combinarão com o de Dom Pepe.
>
> Quanto ao mais, gostei muito do *entrée en matiére* e do final, preparando o terceiro volume. Licurgo, Bio, os personagens secundários estão excelentes. A cena do Bio montado a cavalo a distribuir o jornal é soberba. Mas o Rodrigo, esse eu ando com ele atravessado pelo que ele fez com a Lore de Santa Fé. Isto não se faz. Assim também é demais.
>
> Outra coisa: no “Sobrado” a crueza das cenas estava perfeitamente justificada; não assim no “Retrato” em que adotas em parte a forma indireta para descrever o teu herói. Para que então o luxo de pormenores, a descrição do ato nos menores detalhes? Do momento em que Rodrigo salta a janela de Lore, fica tudo claro. Ninguém vai pensar que eles fiquem no quarto até alta madrugada a ler a Epístola de S. Paulo aos Coríntios.
>
> Bom, Erico, a minha opinião só tem um defeito: é dada quando não tem mais remédio, isto é, quando não adianta. Seja, porém, como for, ela serve também para te dizer que é preciso que me dês a ler o terceiro volume antes dele ir para o prelo. Faço questão disso. Tu com “O Sobrado” te situaste tão alto que não podes dar mais simplesmente o bom. Tens que dar sempre o ótimo.

Nesse comentário, surgem algumas revelações: Moog não concorda com a modelagem do herói, o doutor Rodrigo, tendo em vista que Erico já lhe dissera que se inspirara no próprio pai “acaudilhado”. Segundo parece, Dom Pepe tinha

uma existência de anarquista fora do romance e era figura conhecida dos dois.[6] Por outro lado, percebe-se que Moog está preocupado com a queda de qualidade que entende haver no segundo volume, chegando ao ponto de pedir ao amigo que lhe submeta os originais do terceiro antes da publicação. A atitude de superioridade crítica implícita na solicitação não lhe passa despercebida, tanto que muda de assunto e sugere que gostaria de ter a Editora Globo como chancela para seu novo livro, que considera um futuro sucesso de crítica e de vendagem:

> Se depois do que acabo de dizer ainda me vais conservar a teu lado, formando a parelha de backs Verissimo-Moog, aí vão notícias minhas: "Bandeirantes & Pioneiros" entrou na reta final. Quero ver se até fins de janeiro ou mais tardar até meados de fevereiro fica completamente pronto. Os quatro primeiros capítulos estão prontos para o prelo: Paralelo Geográfico, Paralelo Étnico, Paralelo Histórico, Paralelo Psicológico. Faltam os Paralelo Sociológico e Paralelo Cu1tural. Trezentas páginas exatamente como estas datilografadas.
>
> Grande livro, seu Erico, grande livro! The very best of my career.

Não só Erico conserva-o a seu lado, como, em carta de 8 de janeiro de 1952, diz-lhe que todos esperam "ansiosos pelo BANDEIRANTES & PIONEIROS". E acrescenta, evidenciando que já o havia lido e encaminhado à editora: "Acho que é o teu maior livro. Seria interessante começar a temporada de 52 com o bruto".

Entretanto, a opinião adversa do amigo não o deixa indiferente. Trata de justificar sua concepção de *O retrato*,

[6]Em suas memórias, Erico afirma que não houve modelo real para Pepe Garcia, embora soubesse de muitos castelhanos semelhantes ao pintor anarquista, concentrados principalmente em Uruguaiana (Verissimo, 2005a, p. 178).

expondo longamente suas razões e analisando as motivações por detrás da avaliação de Moog.

> Ora, gosto não se discute. Mas quando começas a justificar o teu *dislike*, aí eu entro e começo a discutir. Tua imagem do museu de cera como imagem está ótima, mas não me parece que possa ser aplicada com justiça a *O Retrato,* cujas personagens são de carne, osso, nervo e sangue. E creio que foi a qualidade sanguinea dessas criaturas que te assustou, te chocou. Bota a mão na consciência. Como ensaísta de estilo e ideias enxutos, és o homem da síntese e dos símbolos. Esperaste do bisneto do capitão Rodrigo um símbolo e eu te dei um homem – um homem com qualidades e defeitos imensos, um homem que sua, que se apaixona, que peca, que fere, que fede e principalmente que f. Ora, tu te entregaste por certo a um wishful thinking a respeito do que podia ser este segundo tomo de "O Tempo e o Vento" e começaste a idealizar suas personagens. No entanto estas te desnortearam, te dificultaram o esquema, te borraram a imagem ideal, te sujaram o ensaio. Ah! Querias um Rodrigo limpo, generoso, corajoso, cavalheiresco, incapaz de deflorar a Toni ou as bugrinhas do Angico – um Rodrigo que pudéssemos apresentar no Rio, no Nordeste e no estrangeiro como um símbolo deste Rio Grande que tudo temos feito para idealizar (in the wrong way, in my opinion). Reclamas também que eu me tenha entregue a detalhes. Mas que outra coisa pode fazer um romancista que quer ver as coisas de vários ângulos, pelo direito e pelo avesso? Lembras-te dos *Thibault?* Não te parece que os volumes da primeira parte são completamente diferentes no *tempo,* no tom e na técnica da última parte, o *Eté, 1914*? E que nem por isso a obra perde como conjunto? Um romance puramente estético ou filosófico pode evitar o detalhe (exemplo: as histórias geométricas de Mauriac ou Greene). Mas um romance que pretende ser também

documento sociológico, como O Tempo e o Vento, esse é também feito de resíduos. Relê *Guerra e Paz* e depois diz-me com honestidade quantas falhas ele tem em técnica, diferenças de tom, demasias – tudo isso sem prejuízo de sua grandiosidade.

Bom, my boy, tu não gostaste muito do *Retrato* e isso é irremediável. Mas se permites uma impertinência de minha parte, eu te direi mais que tua atitude atual diante da vida (que eu compreendo, acato e justifico) me sugere um homem que procura pôr ordem no caos, que tenta fugir da dúvida. Tua entrada para a Academia foi, entre outras coisas, uma maneira de reagir contra os Oswald de Andrades, o caos literário, e todos esses ismos inquietadores e doidos que gritam ao nosso redor. Tua aproximação da Igreja é um fenômeno idêntico, mas num outro plano. Procuras um esquema claro e harmonioso para a vida. Daí teu horror (I suppose) a Sartre, ao diabolismo, ao surrealismo, ao freudismo. É que essa canalha perturba a gente e nós, homens de meia idade, o que queremos agora é uma valsa e paz. Queremos um universozinho simétrico, uma poltrona e a ilusão de que afinal de contas, temos em nós mais de anjo que de demônio. Não vejo mal em nada disso. Eu mesmo não sou diferente. Só que como romancista não vejo jeito de fazer um romance honesto omitindo coisas tão importantes como o sexo. O que consideras detalhes de mau gosto são coisas da maior importância para completar o retrato duma personagem. Mais que isso: têm uma certa beleza poética. E te asseguro que essa droga não melhorará enquanto olharmos para o problema do sexo com todos esses prejuízos cristãos. Pensa bem. Achas que descrição que fiz dos momentos que Rodrigo passou no quarto de Toni tem algo de repugnante? Não creio. Good God! A vida está aí, Moog, e os fatos saltam na cara da gente a cada instante. É possível que aos setenta eu me sente para escrever histórias de fadas ou vidas de santos. Mas por ora não. Too early, pal!

> A reação à leitura de O Retrato, por aqui, tem sido fulminante, e favorabilíssima. Alguns chegam a achá-lo melhor que O Continente. Eu direi que são diferentes, como não podia deixar de ser. E, para fechar o assunto, te direi quanto ao Retrato:
>
> 1 - Fiz o que pretendi fazer.
>
> 2 - Escrevi com um prazer imenso.
>
> Bom. Todas essas coisas seriam assunto para uma longa conversa de corpo presente, que fica aprazada para o dia em que nos encontrarmos.

O tom desse desabafo tão franco indica que Erico, em geral um homem contido, levava muito a sério a opinião de Vianna Moog, a ponto de tentar encontrar uma explicação existencial para sua rejeição ao retrato de Rodrigo Terra Cambará. Não interessa a pertinência do diagnóstico proposto, mas sim a preocupação em justificar uma crítica que ao escritor parece infundada ou preconceituosa. Deve-se lembrar que Erico enfrentara, logo antes da publicação de *O continente* e de *O retrato*, a forte reação da Igreja e da alta burguesia cristã com relação à sua liberalidade na representação de questões sexuais e da hipocrisia religiosa em *O resto* é *silêncio*. A mágoa pela intransigência antes enfrentada ecoa nessa queixa ao amigo que não aceita o simples realismo de Verissimo na construção da personalidade bem mais complexa do segundo Rodrigo.

Não foram encontrados depoimentos expressivos no restante da correspondência já coletada dos dois escritores sobre a recepção que Moog teria dado a *O arquipélago*, nem comentários sobre o processo criativo dessa parte da trilogia por parte de Erico. O que ressalta nos trechos selecionados é a sinceridade dos juízos de parte a parte, sem panos quentes, num esforço mutuamente reconhecido por aperfeiçoar as obras um do outro. Além disso, as cartas de Erico a Moog fornecem

informações preciosas sobre sua intencionalidade autoral e sobre aspectos de seus romances não acessíveis em outras fontes, tornando-se elemento imprescindível para a revisão de seu *status* na história literária brasileira.

Narrativas de viagem e acervos literários[1]

A narrativa de viagem é um gênero não só literário, mas histórico. Dependente da viagem em si, incorpora elementos de espaço-tempo característicos do deslocamento a locais não conhecidos do viajante ou por ele revisitados. A estrutura de uma viagem implica decisão de viajar, preparativos, partida de um ponto e chegada a outro, trajetos pelo espaço novo, descobertas. Induz à compressão das impressões e dos tempos subjetivos, em virtude da sucessão de paisagens e gentes, pode resultar em fixação em algum lugar, mas supõe nova partida e chegada, nos casos em que o viajante retorna a seu ponto de origem (Onfray, 2009).

Sua narração, por sua vez, toma feições variadas, dependendo do sujeito-narrador, da época da narração, da cultura em que ela ocorre, do veículo escolhido e do público leitor que a acolhe. Há viajantes narradores de toda espécie:

---

[1]Artigo resultante da pesquisa: Um país narrado: os Estados Unidos de Erico Verissimo, financiada pelo CNPq.

navegadores, comerciantes, colonizadores e artistas, no passado, assim como no presente, encontram-se aventureiros, comunicadores, empresários, pesquisadores, intelectuais, conferencistas, estudantes, consumidores. As suas narrativas se traduzem em diários, cartas, pinturas, filmes, vídeos, jornais, revistas, *blogs* e livros. Todavia, a escrita e seu estilo fazem diferença. Há relatos que visam à objetividade da informação, há outros impregnados de manifestações afetivas, e há também os que são encarados como objetos literários, semificcionais.

Na história das narrativas de viagem consagradas como literatura, o traço principal é a estruturação semelhante à do romance, aliada à elaboração artística da linguagem. Narra-se uma demanda, em que o viajante atua como protagonista ou como testemunha, há opositores e adjuvantes, enfatizam-se as descrições das cenas, caracterizam-se personagens, trabalham-se as perspectivas de onde se narra e emprega-se uma expressão ora poética, cheia de imagens, ora reflexiva. O principal interesse, porém, incide na espacialidade, diferindo esta do romance apenas pelo fato de que houve uma viagem não inventada, mas vivida. A crônica, gênero híbrido entre a ficção e a história, nascida para fins historiográficos e mais recentemente jornalísticos, igualmente pode constituir um relato de viagem, adquirindo foros literários pelo trabalho linguístico.

Nos estudos sobre a narrativa de viagem, os aspectos teóricos têm se centrado nos efeitos do deslocamento espacial sobre a apreensão da paisagem física e humana, na interpretação subjetivada dos eventos e personagens encontrados, na reconfiguração das identidades em contato, na função da memória e da fantasia na narrativização da experiência (Onfray, 2009), na materialidade dos processos de escrita e na intencionalidade política (Zilcosky, 2008). Do ponto de vista da historiografia, emergem questões como

conquista e colonização, reações das populações dominadas vistas pelos nativos ou aos olhos dos colonizadores (Todorov, 2011), submissão, aculturação e independização, apropriação da cultura dominante e sua hibridação (Canclini, 2003), descrições geofísicas e geoculturais através de visitantes estrangeiros, relações internacionais (Nogueira; Messari, 2005).

A necessidade de documentação torna os acervos de escritores um lugar também produtivo para pesquisas sobre o tema, tendo em vista que a viagem tem sido um atrativo bastante comum para romancistas e poetas, desde as grandes navegações do século XVI (lembremos Camões) e especialmente no século XIX, com finalidade de formação cultural das gerações mais jovens – veja-se William Beckford no Grand Tour da Inglaterra à Itália – e a expansão do colonialismo, gerando narrativas não só ficcionais, como *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, mas reais, como *O Egipto*, de Eça de Queirós.

Os documentos de viagem são os alicerces das evidências a serem trabalhadas por historiadores, antropólogos e pesquisadores envolvidos com os Estudos Culturais e Pós-coloniais. No campo literário, os documentos originados por escritores-viajantes têm proporcionado matéria substancial para a reconstituição de viagens empreendidas e, eventualmente, transformadas em narrativas, especialmente em forma de crônica. Os estudos desse gênero em geral se apoiam em cartas, inéditas ou não, em desenhos ou fotografias, e nos relatos publicados de cronistas, de vez que outras espécies de documentação normalmente são de difícil acesso ou inexistem (Lisboa, 2011).

Os acervos literários podem, entretanto, fornecer vestígios que ultrapassam o que foi narrado e publicado. Neles se preserva o legado de um autor, aquilo que reuniu e guardou em vida, bem como o que os pesquisadores-gestores buscaram e incorporaram ao montante original. Todavia, trabalhos que se

valham dessa documentação para recuperar informações sobre escritores-viajantes são ainda raros e comumente são realizados como teses de doutorado ou, com menor frequência, como dissertações de mestrado, embora em data recente não se encontre nenhum trabalho dessa espécie.

Normalmente, no âmbito das narrativas de viagem, as investigações acadêmicas efetuam análises comparativas (Cunha, 2009; Dorneles, 2010; Sacramento, 2011) ou focalizam cronistas-viajantes (Rinaldi, 2007). Também a bibliografia circulante no país sobre o assunto, seja através de coletâneas de ensaios, seja em obras de autor único, aborda-o de ângulos muito diversificados, tais como representações pictóricas (Alpers, 1999), representações da América (Gerbi, 1996), representações do Brasil (Sussekind, 1990), o direito à singularidade (Kristeva, 1994), memória da paisagem (Schama, 1996), ou o hibridismo cultural (Bhabha, 2010), com alguma ilustração documental.

Os acervos, porém, abrem um leque de potencialidades que permanece inexplorado, o que não surpreende, tendo em vista que a narrativa de viagem, como objeto de estudo documental, é um aparecimento ainda incipiente nas Letras, mesmo fora do Brasil. Alguns modos de focalização do tema, partindo da área de Estudos Pós-Coloniais, incidem sobre como a mentalidade colonial foi reforçada pela narrativa de viagem (Pratt, 1992), sobre como se desenvolveu a melancolia pela sensação de "chegar atrasado" no viajante ocidental ao Oriente (Behdad, 1999) e sobre como o colonialismo se apoiou no gênero (Mills,1991).

Um dos temas mais recorrentes nos estudos sobre viagens é o encontro do viajante com outros povos, antes desconhecidos, estabelecendo zonas de contato (na formulação de Pratt, 1992), em que ocorrem as mais diversas interações. As consequências desses encontros afetam tanto o sujeito, o eu que depois se

faz narrador, quanto o outro, o tu que ele apresenta sob o distanciamento entre o vivido e o escrito. No contato (trans) nacional ocorrem interações que determinam jogos de poder, nos quais os parceiros podem ter trunfos fortes ou fracos, originando situações de igualdade ou desigualdade, amizade ou hostilidade, dominação e submissão, ou resistência. Nesses encontros entre pessoas de lugares diferentes, de culturas pouco próximas, vivendo realidades físicas e sociais que eventualmente não se coadunam, a questão identitária assoma com ênfase, tanto que nos Estudos Pós-Coloniais ela transforma-se na pedra de toque dos trabalhos, como testemunham as obras de Edward Said, *Orientalismo,* Homi K. Bhabha, *O lugar da cultura,* ou Stuart Hall, *Da diáspora.*

Nos acervos literários, considerando as relações entre o eu e o outro, surgem indícios de encontros e confrontos (trans) nacionais muito seguidamente. Em primeiro lugar, ressaltem-se as cartas trocadas entre o escritor e as pessoas que conheceu, ou entre ele e seus conhecidos a respeito dessas novas relações, nas quais perfis são traçados e juízos fixados. Além disso, em entrevistas e depoimentos, realizados pela imprensa escrita e falada ou televisiva, hoje também via internet, em *blogs* e *sites*, o escritor-viajante pode registrar suas impressões sobre outras identidades ou sobre como essas se refletiram sobre a sua. Outro âmbito documental precioso, principalmente para corroborar dados sobre tais interações com o outro, reúne as fotografias, os filmes e vídeos, ou as gravações sonoras, que atestam a veracidade dos encontros, em contextos públicos ou privados, oferecendo material por vezes inédito sobre conexões pouco sabidas ou mal-esclarecidas.

Ainda no âmbito da epistolografia, tanto em sua forma tradicional, sobre o papel, ou nos formatos atuais, em *e-mails* ou redes sociais, podem-se desvelar temas mais dolorosos.

Entre eles, salienta-se o do exílio, não apenas por perseguições políticas ou religiosas, mas também por renúncia à terra natal, pela falta de oportunidades ou acolhida, como acontece frequentemente com artistas pouco considerados em seus próprios países, que desabrocham em outras nações. Aspectos de desterritorialização e reterritorialização, forçadas pelos movimentos do capital fluente dos dias atuais, igualmente aparecem tanto nas descrições de grupos ou populações deslocados que o escritor encontra em suas viagens e noticia aos conhecidos, quanto nas avaliações que faz sobre os motivos que levam a tais migrações intempestivas, o que constitui um testemunho direto, embora sempre subjetivado, para a História e a Antropologia.

Não apenas para as Ciências Humanas, mas especialmente para as literárias, os acervos proporcionam objetos de investigação no esquadro das viagens. Talvez a área mais procurada nos arquivos seja a da documentação pré-textual, que espelha o processo de criação da narrativa de viagem. Embora nem todos os escritores sejam narradores desse gênero, os que produzem tais relatos podem ter preservado os prototextos de suas obras. Observe-se que alguns não se sentem à vontade ao deixarem traços do seu trabalho prévio à publicação e eventualmente não guardam ou mesmo destroem tais vestígios. Outros, porém, porque valorizam o esforço por trás de sua produção ou porque têm uma noção menos modesta da própria importância, retêm cadernos de notas, fichários, cadernos de esboços, pastas com registros de passos vencidos, roteiros a serem desenvolvidos, notas de pesquisa sobre lugares e personalidades, livros lidos a respeito do local visitado, de sua cultura, fotografias e filmes, de modo que ao pesquisador se abre um montante de fragmentos apto a possibilitar o estabelecimento de etapas de criação, de

movimentos de escrita, de rasuras e emendas, substituições e acréscimos, valiosos para a reconstituição da gênese da narrativa.

Se os prototextos permitem considerações genéticas, podendo secundar a compreensão do texto final, a viagem não permanece restrita ao seu narrador. Outras interpretações se unem a essas duas esferas, na voz daqueles que cercam o relato produzido, e que se destinam a legitimá-lo e valorizá-lo aos olhos dos futuros leitores. Os epitextos, na concepção de Gérard Genette (1987), formam outra faceta da produção literária, garantindo a visão heterogênea necessária para a constituição identitária da obra em si. Trata-se dos textos periféricos ao livro, tais como orelhas, contracapas, prefácios, posfácios e apresentações, bem como matérias em outros veículos com fins de difusão. Neles, a função do autor é consolidar a curiosidade e o interesse do leitor, induzindo-o a adquirir e ler o volume. Nesses epitextos, em narrativas de viagem, aparece a posição de quem os escreve sobre a capacidade narrativa do escritor, adverte-se sobre qualidades a serem notadas, resume-se o conteúdo, citam-se autoridades sobre o local visitado, compara-se o texto com outros. Estratégia editorial hoje indispensável, diante da oferta de obras no mercado, os epitextos propiciam ao estudioso dados sobre indução de leitura, apreciação programada, bem como uma espécie microscópica de fortuna crítica *avant la lettre*, destinada a influenciar a crítica tanto jornalística quanto acadêmica.

Evidentemente, uma das séries de um arquivo literário que mais revela sobre as narrativas de viagem é a da fortuna crítica. Exarada em jornais, revistas, periódicos acadêmicos, teses e dissertações, separatas e livros, a crítica possibilita estudar-se como o relato de viagem é recebido pelo público especializado, e como os juízos críticos incentivam a leitura e a circulação do mesmo. Nesse sentido, em que se cruzam opiniões, impressões e análises, podem-se descobrir avaliações úteis para historiadores,

geógrafos, psicólogos, antropólogos, sociólogos, os quais extraem delas não só condições de recepção do tema viagem, como informações sobre os próprios locais, seus habitantes, as movimentações populacionais, recursos econômicos, conflitos culturais e políticos, que a narrativa ajuizada expressa, sugere ou oculta. Como atualmente a crítica tem uma feição desconstrutivista acentuada, estudiosos desses campos do saber podem ter acesso tanto ao lado do autor-viajante quanto do leitor-crítico, enriquecendo os pontos de vista com que operam. Um estudo acadêmico sobre um livro de viagem de um escritor irá não apenas descrevê-lo, mas efetuará juízos sobre sua potência narrativa, sobre pontos de vista aceitáveis ou rejeitáveis, desvelará conceitos inovadores ou preconceitos, clichês ou achados. Poderá situar a obra num contexto de origem, distante ou próximo, e verificar sua recepção em tempos diversos, entre públicos gerais ou específicos.

Entretanto, não só de letras e textos se persegue a narrativa de viagem nos acervos literários. Outra categoria de documentos, normalmente despercebidos pelos estudiosos, é o conjunto de suvenires de viagens, de lembranças materiais dos locais em que esteve. Esses também oferecem evidências sólidas sobre a ultrapassagem de fronteiras, desde que devidamente atestada sua procedência por outros testemunhos além dos do autor. Nos suvenires duas perspectivas convergem: de um lado, objetos adquiridos ou recebidos como brindes ou mimos testemunham a presença do autor-viajante nos locais de onde provêm; de outro, dão mostras da atitude cultural ou afetiva do escritor em relação a tais lugares. Uma réplica, por exemplo, da Estátua da Liberdade, com o selo de compra e um depoimento de como chegou às mãos do autor, pode afirmar que ele esteve na Liberty Island, no porto de Nova Iorque, ou pode informar que ele simplesmente a comprou numa loja de suvenires da

cidade. Um artefato indígena latino-americano oferecido ao escritor, havendo corroboração fotográfica ou testemunhal, pode revelar a apreciação ou não desse artefato, dependendo de onde tal *souvenir* é colocado em sua residência, em local visível, de honra, ou num canto obscuro. As gradações posicionais de lembranças de viagem na moradia do escritor ou em seu escritório proporcionam um interessante recurso material para se avaliarem as reações subjetivas do viajante àquilo que recolheu em seu trajeto. Guardar significa querer lembrar, e num acervo, objetos estrangeiros, artesanatos, até postais de outros países indiciam uma estada ou um desejo de novos espaços.

O caráter vestigial dos acervos literários determina uma função essencial à pesquisa da narrativa de viagens. Cada documento em si adquire significado apenas quando situado num contexto maior, o da viagem, vivida ou relatada. Sua condição fragmentária obriga à correlação, à busca de nexos com o que já se conhece, de modo a expandir as dimensões dos registros publicados. Estimulando a curiosidade, sem a qual não se faz ciência, os acervos literários, quando passíveis de serem investigados com foco nas narrativas de viagem, induzem a pensar além, a gerar outros conhecimentos e a diversificar os ângulos dos quais a representação de países e povos se constrói.

A gênese de *O Senhor Embaixador* e sua recepção[1]

Os acervos de escritores são atualmente as fontes primárias mais autorizadas para a retomada dos estudos literários de uma perspectiva não essencialista. Seus documentos são o ponto de partida para a constituição ou a revitalização da história, da crítica ou da teoria literária. Assim atestam os originais datiloscritos de *O Senhor Embaixador*, os cadernos de notas de Erico Verissimo que contêm anotações pertinentes à gênese do romance e as cartas recebidas e remetidas com informações dos correspondentes sobre o contexto político à época de produção da obra. São complementares também a fortuna crítica da obra, que induz a determinadas representações históricas de seu sentido, e publicações na imprensa como entrevistas e reportagens reveladoras das instâncias de criação do romance.

[1] Este artigo é um extrato do capítulo "A materialidade do sentido e o estatuto da obra literária em *O Senhor Embaixador*, de Erico Verissimo", integrante da obra *As pedras e o arco*: fontes primárias, teoria e história da literatura, de autoria de Regina Zilberman, Maria Eunice Moreira, Maria da Glória Bordini e Maria Luíza Ritzel Remédios, publicada pela Editora UFMG, Belo Horizonte, 2004.

Tais documentos, pertencentes ao Acervo Literário de Erico Verissimo, todos de caráter primário, possibilitam testar a hipótese de que *O Senhor Embaixador* representa uma tomada de posição política de Erico Verissimo num período de crise institucional brasileira – 1964 – em que a cultura se volta para o engajamento social e em que o escritor vê seu país sob injunções internacionais que se relacionam com a experiência direta, na Organização dos Estados Americanos (OEA), da política externa norte-americana e soviética.

Quando Erico Verissimo começou a escrever *O Senhor Embaixador,* em 1963, já se processava o chamado *boom* da literatura latino-americana, expressão cunhada nos Estados Unidos para designar o novo romance real-maravilhoso que Alejo Carpentier e García Márquez praticavam. A presença física de Borges naquele país, através das conferências do escritor já então considerado o gênio das letras da América hispânica, encarregara-se de atrair a atenção não só do público norte-americano, mas europeu, para essa seara recém-semeada.

Embora na Biblioteca de Erico Verissimo conste um livro de autor latino-americano dessa fase – *La región más transparente,* do mexicano Carlos Fuentes, em terceira edição de 1960 – que ele recebeu com dedicatória do autor e que poderia tê-lo dirigido com similar criticismo e sátira para as questões latino-americanas, a virada de Erico para o novo gênero não parece ter sido determinada pelos reflexos do *boom.* Afinal, só em 1970-1971 ele escreveria *Incidente em Antares,* esse sim um romance ao estilo do realismo mágico consagrado por seus colegas de língua espanhola. Além disso, sua Biblioteca contém diversas obras de Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Borges, Onetti e outros, mas todos os exemplares pertencem a edições posteriores à publicação do romance de 1965.

Nessa época, no Brasil, os interesses literários voltavam-se para a participação política e eventualmente revolucionária. Os Centros de Cultura Popular, de esquerda, disseminavam-se com

propostas de democratização e coletivização dos bens culturais. Adonias Filho arriscava um mergulho intimista no mundo cacaueiro com seu *Corpo vivo* (1963), Mário Palmério escrevia o turbulento e goiano *Chapadão do bugre* (1965), nas águas de Guimarães Rosa, Antonio Callado faria sucesso mais tarde com o combativo *Quarup* (1968), e Erico recém lançara, em1961-1962, os três últimos volumes de *O arquipélago*, em que a discussão de problemas sociopolíticos internacionais e nacionais centralizava o plano ideológico.

Ao arrepio da tendência nacionalista e reivindicatória que a narrativa brasileira manifestava então, Erico Verissimo desvia-se até daquilo que ele próprio praticava, e que, em termos atuais, poderia chamar-se de metaficção historiográfica, de que *O arquipélago* fora a realização mais clara, com Floriano sendo desvelado gradualmente como autor de *O tempo e o vento*. *O Senhor Embaixador* não seria um romance voltado para a representação da nação ou de uma de suas regiões, denunciando problemas sociais ou econômicos, nem teria por cenário o país de seu autor, como toda a sua produção anterior. A história da criação do romance está contada no segundo volume de *Solo de clarineta*, além de algumas entrevistas, que revelam não só os passos do processo criativo, mas suas circunstâncias materiais.

História documental da criação do romance

Em suas memórias, Erico situa o início da elaboração do texto em janeiro de 1963. Decidira dedicar-se à narrativa de sua viagem recente à Grécia, que se intitularia *Sol e mel*, de que se encontram numerosos estudos e alguns roteiros em seu Acervo (ALEV 04a0034-1962). Olhava o caderno de notas com desenhos de gentes, paisagens e estátuas, quando se percebeu "sem ideia conscientemente preconcebida", desenhando um homem

de fisionomia indígena e chapéu gelô. Num processo associativo, evoca um diplomata com essas características, enfarpelado como para um casamento, encontrado por acaso numa Conferência de Ministros do Exterior da OEA em Caracas, em 1954. A aparente incongruência suscitara um comentário racista de um amigo brasileiro, que Erico diz não ter comentado. Nove anos depois, a cena retorna e, abaixo do desenho, ele escreve *O Senhor Embaixador*. (Cabe mencionar que o desenho e o subtítulo aparecem no caderno de notas ALEV 04a0020-1961).
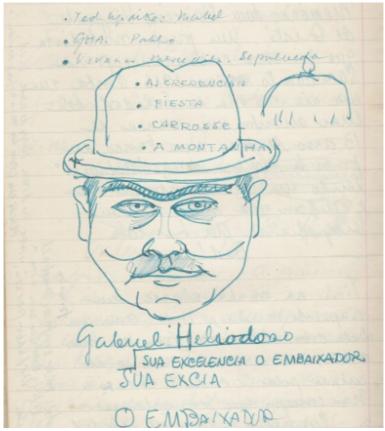
Figura 10 – Desenho referente ao *Senhor Embaixador*
Fonte: Verissimo (1961). ALEV 04a0020-1961.

Outras confidências ao leitor referem que a ideia lhe viera à mente diversas vezes em sua estada na OEA em Washington, e que, depois do afloramento súbito, pôs-se por quatro horas a rabiscar possibilidades, disso resultando o plano da obra. Ele teria passado semanas pesquisando regiões da América Central e do Caribe para conceber a república de Nova Granada, nome de que desistiu porque existira uma região assim intitulada na América Espanhola e substituiu por Sacramento (numa alusão não conscientizada à Colônia de Sacramento, na fronteira entre Rio Grande do Sul e Uruguai, alvo de disputa entre espanhóis e portugueses no século XVIII). Desenhou num mapa da Centro-América a ilha com seus acidentes e cidades e inventou sua história em uma semana. (Em fólio dos esboços de ALEV 04d0067-1963, há um mapa desenhado de Sacramento, sem, entretanto, o palimpsesto do mapa da América Central aí referido).

Em dois meses familiarizara-se com o novo país e as personagens. Queria com o livro estudar um modelo das repúblicas latino-americanas dependentes dos Estados Unidos e discutir um problema que o preocupava, o da participação do intelectual na política militante e numa revolução. Revela que atribuiu às personagens várias de suas doenças, gostos e hábitos pessoais, que tencionava dar ampla liberdade a suas criaturas e que o livro deveria ser desinibido e franco, narrado em estilo direto. O primeiro capítulo foi muito reescrito, e o rumo inicialmente cômico-satírico foi derivando para a seriedade. Até julho de 1965, os esboços perfizeram 900 páginas, das quais restaram as 600 do original (Verissimo, 2005a, p. 60-63).

O que Erico não conta nas memórias é que, de 1963 a 1964, o intento de satirizar as *banana republics* e o intervencionismo americano sofre um abalo, em decorrência do golpe militar no Brasil. Em 17 de março de 1964, ele dirige carta à sua tia Iracema, com quem costumava manter correspondência assídua. Trata-se

da irmã de sua mãe, mulher de "sólida dose de senso comum", esposa do chamado "tio clássico", o advogado de São Gabriel, João Raimundo Prates da Silva, que introduziu Erico a leituras mais sérias – "seu universo interior tinha características cartesianas" – e que discutia com ele questões de filosofia e política até o fim da vida (Verissimo, 1996, p. 183-192).

Na carta (ALEV 02a0331-1964), Erico demonstra sua preocupação ante os rumos políticos do País, o que se coaduna com suas declarações memorialistas na fase de gestação do romance que deseja denunciar a situação latino-americana:

> Estou alarmado com as loucuras do Jango. Acho que este país precisa de muitas reformas, mas não exatamente as que ele preconiza e muito menos da maneira como ele quer fazer. Temo que ele acabe transformando o Brasil na Argentina de Perón, o que será uma desgraça. Costumo dizer que o país está doente, precisa duma operação, mas que infelizmente no momento quem tem o bisturi na mão é um charlatão.

Essa má vontade para com o presidente eleito, partilhada com a tia fazendeira, o coloca numa posição ambivalente diante da eclosão do golpe militar e a derrota de Jango e seu apoiador sulino, Brizola.

Em outra carta, de 26 de maio de 1964 (ALEV 02a0332-1964), Erico confidencia à tia sua posição quanto ao que acontecia no Brasil então. Diz ele:

> Aqui vamos, todos bem, contentes também com a derrota dos "cunhados", embora ainda um tanto apreensivos quanto ao futuro próximo do Brasil. No que diz respeito ao futuro remoto, não tenho dúvidas. Seremos uma grande nação, quando nossos netos forem adultos.

O golpe, a essa altura, desenhava-se como uma ameaça ainda mal avaliada, sem efeitos perceptíveis para dois calejados habitantes de um Rio Grande onde a luta política e os golpes intestinos não eram eventos incomuns e onde os conhecimentos pessoais iam muito além das versões da história oficial.

De qualquer forma, a ditadura se desenhava no horizonte tanto pelas "loucuras de Jango" quanto pelo golpe recém-ocorrido. Certamente a ambiência social brasileira da época parecia desordenada e sem rumo, representando justamente o mesmo cadinho em que se fundiam as revoluções latino-americanas então em curso e que deixavam Erico hesitante entre a necessidade urgente de mudança e a rejeição aos modos violentos de efetivação dessa mudança. Essa ambivalência se translada ao romance em processo, determinando uma profusão de reescritas, até a forma final.

Os esboços do romance corroboram essa hipótese, pois reúnem perto das mencionadas 900 páginas entre roteiros, esboços fragmentários, estudos de personagens e cenas e esboços desenvolvidos (ALEV 04d0068-1965), tendo o primeiro capítulo inúmeras versões. Da história de criação do romance, conforme narrada nas memórias, pode-se asseverar que o estímulo do empreendimento criativo parte da experiência vivida, da história pessoal do seu autor, uma subjetividade situada, que se divide entre o jogo da fantasia livre e a pressão da realidade conhecida e interpretada.

Ao mesmo tempo em que as vivências proporcionadas pela OEA e seus deveres diplomáticos levam Erico a pensar numa sátira da hipocrisia e artificialidade das relações interamericanas, a figura algo patética do índio em Caracas, mal-ajustado no seu fraque, cercado da zombaria do amigo, suscita um movimento de recusa do preconceito de certa forma compartilhado e uma operação compensatória: a figura

nada satírica e até épica de Gabriel Heliodoro Alvarado. Das confidências encontráveis em sua correspondência, pode-se, entretanto, depreender que a experiência desestabilizadora dos turbulentos anos 1960 anteriores ao golpe e do próprio golpe militar incentivam o escritor a relativizar a tomada de posição ideológica, e a corrigir o rumo inicialmente satírico do texto.

É preciso assinalar que os esboços não apresentam muita abundância de ensaios quanto àquilo que Erico chama de um romance inteiramente franco, e que envolve as cenas de sexualidade explícita do texto, indiciando que o problema maior estaria, de um lado, pela quantidade de páginas a eles dedicadas, na construção do pensamento engajado de Pablo Ortega em contraste com a religiosidade alienada de Jorge Molina e, de outro, na figura observadora de toda a trama, a do repórter William Godkin, em que Erico presta uma homenagem indireta à independência e busca de objetividade da melhor imprensa norte-americana.

O depoimento circunstanciado das memórias de 1974 se repete em entrevistas da época de produção, com conteúdos semelhantes, o que indica que Erico se valeu delas para a redação de *Solo de clarineta* num legítimo recurso intratextual. Por exemplo, a José Ney, repórter do *Jornal do Comércio,* de Porto Alegre, em 1963, Erico confessa que estava por escrever um livro sobre sua viagem à Grécia, quando "adoeceu" do romance, que caracteriza como simbólico "de muitos países da América Central". Informa que pretende usar sua experiência em Washington como diretor de Assuntos Culturais da OEA e que espera terminar no mesmo ano (1963).

Nas primeiras notas de pesquisa para a criação do romance, apresentadas em folhas soltas (ALEV 04d0068-1965), Erico demonstra sua preocupação extremada com a verossimilhança

das informações romanescas. Manuscritas ou datilografadas, suas buscas de dados podem ser organizadas nos seguintes blocos:

1) Resumos de livros (padre Lebret, sobre a situação mundial; Kafka: *World and life*).
2) Calendário por mês do ano de 1959 com fatos históricos de ordem mundial, local e do cotidiano.
3) Notas sobre a América Central e seus países (West Indies, Antilhas, Cuba, Guatemala, Honduras, Jamaica, Nicarágua, El Salvador), com regiões (Yucatan), cidades, lugares, geografia (mar do Caribe, vegetação e solos), geologia (vulcões, estalactite), clima, arqueologia, história (a civilização maia, o nicaraguense Sandino), situação econômica, investimentos estrangeiros (Sugar Emporium – uma das fontes citadas é Sartre –, West Indies Railway Company), produtos agrícolas (café, açúcar – com desenho de um moinho primitivo –, banana).
4) Notas sobre Washington, seus logradouros, monumentos, com destaque para as cerejeiras de Tidal Basin.

Em outro conjunto de prototextos (ALEV 04d0068-1965), as anotações são seguidas de indicações quanto a que parte ou personagem se referem. Eis alguns exemplos:

1) Notas sobre estilos de mobiliário – para a festa da embaixada de El Sacramento.
2) Transcrição da Sequência *Veni, Sancte Spiritus,* em latim, oração favorita de Molina.
3) Carta de pessoa não identificada de Washington sobre o Festival das Cerejeiras.
4) Notas sobre Nueva Granada, com o sobrescrito El Sacramento.
5) Memento para consultar “Clark’s book” sobre vida política, econômica e social de El Sacramento.

6) Artigo de F. M. Esfandiary, do *Texas Review*, sobre costumes norte-americanos, com a indicação de que deve sustentar conversas de Pablo, Bill e Glenda.
7) Notas sobre minas de prata e ouro, que seriam propriedade dos Ortega, com a decisão de que serão plantadores de cana--de-açúcar.

Essas anotações abrangem um leque muito extenso de levantamento de dados a partir da realidade da América Central e sobre Washington, evidenciando a busca de cor local para cenários que Erico conheceu em suas viagens, mas de que precisava apurar características detalhadas para evitar contradições ou esquematismos e garantir seu futuro romance de acusações, como as que haviam pesado sobre *Saga*, de que o autor se metera numa seara da qual não tinha nenhuma vivência e produzira um livro falso.

Já na fase final de entrega dos originais (maio), diz Erico a Eloí Calage, que o entrevista para o *Correio do Povo* em 1965, que o romance "talvez venha a ser a ovelha negra da minha obra", mas logo se corrige, atribuindo à *Noite* essa condição, antecipando um determinado tipo de recepção (*Noite* não teria sido bem-aceito por alguns amigos). Em todo o caso, Erico estabelece uma analogia entre os dois romances, muito provavelmente pela abertura de ambos aos aspectos noturnos do psiquismo.

Perguntado sobre o que distinguiria o texto, responde que não se passa no Brasil, só tem uma personagem brasileira, e menor, e que é fortemente político e inclui uma revolução. Também declara que a demora em tentar o romance ambientado no meio diplomático norte-americano se deveu ao risco de artificialidade, que só o tempo superou e que "em matéria de estrutura e ritmo este é o melhor dos meus livros". Os dois argumentos, o político e o revolucionário, não seriam elementos propriamente diferenciais, pois aparecem antes sobejamente

em *O tempo e o vento*. A novidade é, pois, o internacionalismo sem a propalada artificialidade de *Saga* (a crítica nunca aceitara sua ficcionalização da revolução espanhola) e a estruturação autoconsciente.

O crescendo do enredo contrapontístico é o argumento de legitimação do romance no plano estético, sugerindo que Erico antecipa objeções, que a crítica futura levantaria, de que o livro se demorava na sátira e nas futricas e intrigas da primeira parte e se precipitava demais na segunda, como se o autor perdesse o pulso tanto na ambientação da história em Washington quanto no tratamento ficcional da revolução ao estilo cubano. Erico faz questão de observar que sabia da mudança de passo “de uma maneira pré-consciente e [que] é esta paciência misteriosa que constitui a parte mais importante do processo de criação literária”.

O comentário, além de autolegitimatório, incide sobre um dos temas repetidos dos depoimentos de Erico sobre seu processo criativo: a espera. Além de aguardar por nove anos a eclosão em texto daquela vivência seminal em Caracas, ele não apressa nem planeja antecipadamente o desenvolvimento de seu trabalho. O processo passa primeiro por uma pesquisa de fontes para familiarização com o cenário, seu povoamento com personagens provisórios, também estes com perfis intelectuais apoiados em fontes, para, num agenciamento mais associativo do que determinado por uma lógica prevista, chegar à trama, estruturada frouxamente em termos de sequências narrativas, mas muito cuidadosamente revista quanto à verossimilhança.

Nessa entrevista, Erico conta que o primeiro capítulo, quinze vezes reescrito, dava a Godkin uma mulher chamada Dorcas que o fascinara por ser tipicamente americana, mas que ele sabia de antemão que não iria aproveitar. Mesmo assim, continuava escrevendo sobre ela, até que decretou sua morte. Ele

não explica o descarte da personagem senão em termos emocionais, mas a recalcitrância em deixá-la de lado mostra que o equacionamento do modo de vida norte-americano ainda constituía um obstáculo para o escritor, antes um apaixonado e agora, depois da estada na capital daquele país, um desiludido.

O depoimento a Calage ainda cita a frustração do autor por não conseguir pintar, sublimada pelos desenhos rabiscados nos manuscritos, e sobre seus passeios a pé com Mafalda, por obra do coração enfraquecido, incluindo, bem no final, uma lista das leituras que fazia (Graham Greene, Dürrenmatt, Sartre e Camus) nesse período de pré-lançamento do romance, que iniciaria uma nova coleção da Globo, a Cruzeiro do Sul (1965). Não vem desmotivada a primeira informação, pois Pablo é um pintor e Godkin passa bom tempo a evocar a pintura renascentista de Veneza, o que autoriza a pensar que a literatura é, também, uma válvula de escape às repressões do autor. Os passeios com Mafalda estão muito próximos da informação sobre a substituição de Dorcas por Ruth e remetem aos passeios de Godkin por Washington, relembrando-a, criando, assim, uma analogia entre o casal da ficção e o da realidade. Por último, as leituras mencionadas reaparecem nos cadernos de notas, em especial as de Sartre e Camus, que têm trechos resumidos ou citados para fundamentar o desenvolvimento das decisões de Pablo quanto à sua participação na revolução de Sacramento.

A propósito do desfecho inusitado do romance – afinal, Pablo opta por manter-se com os revolucionários, mesmo abominando as matanças por eles promovidas –, Erico pondera a Celito de Grandi, repórter do *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em 1971, já mais distante do texto, que o romance não é só uma denúncia social e política, pois se fosse só isso, “acabaria virando panfleto, o que seria um desastre”. Afirma que desejou reproduzir o clima do mundo diplomático de

Washington e que o perigo de um romance político é "a fúria apocalíptica", de cunho sectário. Para ele, obtém-se melhor efeito com a ironia, que, "quando bem dirigida, fere mais que a pura deblateração".

Esses comentários matizam para o público do período da ditadura militar a clara opção que o livro faz pelo regime revolucionário num país que apresenta analogias com todas as ditaduras latino-americanas e com o Brasil dos militares, inclusive. Deve-se lembrar que essa opção é extremamente sofrida em Ortega e que se opõe à heroicização também final do livro da figura do embaixador, representante desses regimes discricionários, mas em que Erico percebe uma sintonia com outros personagens seus também ambíguos, como Rodrigo Terra Cambará.

O tema reaparece na entrevista a Norma Marzola, para a revista *Manchete*, do Rio de Janeiro, no mesmo ano de 1971, em que ele explica a vinculação com os problemas da atualidade de *O Senhor Embaixador* por sentir-se usualmente impelido por "uma espécie de culpa" a não omitir os aspectos sociais e políticos da vida que o cerca. Reafirma ele:

> Claro que um escritor tem deveres e um deles é não fazer vista grossa a tais injustiças sociais ou certos problemas, por medo da crítica, da polícia ou dos partidos políticos. Mas não se deve esperar dum romancista que *resolva* em seus livros os problemas políticos, sociais e econômicos.

Na mesma entrevista, atribui a falta de sucesso mundial da literatura brasileira ao fato de ser escrita em língua portuguesa, isolando o país do continente sul-americano. Nos Estados Unidos, segundo ele, haveria oitocentos alunos de espanhol para cada um de português, o que explicaria a desvantagem internacional. Mas aponta que Machado, Freyre, Graciliano, Guimarães e Clarice são respeitados pela crítica e que um Jorge Amado é tão largamente

conhecido quanto os latino-americanos do realismo mágico. E lembra que o *boom* não aconteceu de repente e que já Rómulo Gallegos, com *Doña Barbara*, e Miguel Ángel Astúrias, com *O Senhor Presidente*, contavam com grande prestígio internacional muito antes disso. Como esse é um livro que a Biblioteca de Erico comprova ter sido lido por ele (ALEV 13a1231-1960), pode-se supor que até a similaridade do título é indício de intertextualidade.

A evidência, apontada por Bakhtin, de que não há texto sem intertexto, ou seja, que o processo de criação não se faz no vazio, fora de um ambiente literário movido pela história, em que ressoam múltiplas vozes sem que se perca a originalidade de cada uma (1981), se mostra em *O Senhor Embaixador* por diversos ângulos. Além do parentesco com o romance do realismo mágico no seu aspecto de recriação de uma alegoria das ditaduras latino-americanas, o texto de Erico contém um lado intertextual digno de atenção porque foge à prosa, seu ambiente natural, e pontua toda a extensão da composição como elemento dialeticamente oposto à truculência da situação política, seja em Washington, seja em Sacramento. Trata-se da troca de haicais que ocorre entre Pablo e a japonesa Kimiko, componente estratégico da trama, objeto de extrema atenção compositiva de Erico.

No caderno de notas (ALEV 04a0020-1961), por exemplo, há uma larga pesquisa e traduções de haicais japoneses e também diversas versões e experimentos de lavra de Erico Verissimo. Dentre as várias alternativas para o haicai "Outono", as três abaixo aparecem na mesma página, em sequência:

Bosque de ocre	*No bosque d'ocre*	*O esquilo fulvo*
Borboleta amarela	*Soam frautas de cobre*	*escuta as frautas rubras*
Esquilo fulvo	*Caem folhas rubras*	*no bosque d'ocre*

A versão central aparece com uma cercadura em lápis vermelho. Pode-se observar que a primeira versão, cujo esquema rítmico é – uu-/uu-uu-/u-u-, de quatorze sílabas, apresenta-se primeiro o cenário e depois dois vislumbres de movimento, indicados apenas pelos seres nomeados, todos da mesma tonalidade. Não há dêiticos. As assonâncias em cada verso são repetidas, quebrando-se o esquema no último, enquanto as aliterações jogam o /K/ contra o /L/. Na segunda, obedecendo ao esquema u-u-/-u-uu-/-u-u-, há quinze sílabas, também se inicia pelo cenário, mas há predicados de ação, uma gradação das cores, que se intensificam, e ao colorido unem-se sonoridade e movimento descendente. A melodia trabalha o contraste entre /o/ e /a/ e aprofunda-se no /u/, assim como mantém o contraste do /k/, não com /l/ mas com /f/ e /n/. Os encontros consonantais tornam a melodia mais densa, acompanhando a densificação das cores. Já a terceira versão prefere situar o mesmo local no último verso, retoma o sujeito do último verso da primeira versão no primeiro verso e modifica o segundo verso da segunda versão, de modo que há apenas uma ação e não duas. Também a adjetivação do último verso da segunda versão e o sujeito do verso anterior são apropriados e deslocados, de modo que há menos movimento, mantém-se a sonoridade do ambiente, e as cores se amenizam, embora sejam mais ricas do que as da primeira versão.

Na versão final, publicada no romance (Verissimo, 1981, p. 314), o haicai aparece assim:

Bosque de cobre,
Borboleta amarela,
Esquilo fulvo.

A segunda versão, assinalada a vermelho, empresta o cobre das flautas ao bosque de ocre da primeira versão, preferida

pelo autor. É provável que o acúmulo de consoantes velares e fricativas, tornando pesada a sonoridade do texto, tenha sido o motivo do destaque – e do descarte. Veja-se que, na versão final, o primeiro verso recebe uma solução sonora melhor, mantendo o esquema – u-u/uu-uu-/u-u-, os versos constituídos apenas por sujeitos de uma ação apenas sugerida, as assonâncias em /o/ começam em tom mais posterior, avançam e no verso final sobem, acentuando o agudo do /i/ e retomam a quietude no /u/. Assim as aliterações jogam com as assemelhadas /b/ e /k/, contrastam com os /l/, /m/ em relação ao /r/, e com o /s/ e o /f/, iconizando sonoramente os movimentos dos sujeitos.

Esse processo de composição indica, em suas quatro etapas, em primeiro lugar que Erico Verissimo leu Bashô, o qual consta em uma antologia de haicais existente em sua Biblioteca (ALEV 13a1023-1954). Nesse mesmo caderno de notas, ele traduz assim um de seus haicais (da versão norte-americana):

O ar de abril freme
Nas folhas do salgueiro...
A borboleta flutua e balança

Erico, portanto, conhece o princípio fundamental dessa forma poética, que é o da captação impressionista de uma cena da natureza, insinuando, sejam ações ou sentimentos, antes de mostrá-los, em versos de quatro, seis e quatro sílabas. Por outro lado, o processo de construção do verso é atento à melodia e ao ritmo da língua portuguesa, explorando diversas alternativas fônicas para obter o efeito lírico típico do haicai, a sensação de enlevo, a alegria da descoberta do sentido metafórico fixo e a instantaneidade da percepção coordenadas num espaço textual exíguo.

Por outro lado, o contexto do haicai definitivo o situa em contraste com a adesão plena de Pablo Ortega à revolução de Miguel Barrios. Enquanto Bill Godkin ouve feliz o amigo a ler

um comunicado do comando revolucionário pelo rádio, Kimiko se entristece ao pensar em Pablo e manda-lhe em pensamento um haicai criado ao olhar o outono de Washington da janela da Embaixada do Japão: "ficou a contemplar o jardim, onde esquilos corriam sobre a relva e subiam nas árvores, cujas folhas estavam agora cor de ouro ou dum vermelho de ferrugem" (p. 314). Por sua vez, Gabriel Heliodoro, da janela da chancelaria, olha "para as folhas secas que o vento arrastava sobre a relva do parque" (p. 314), enquanto reflete sobre a derrota iminente de seu compadre Carrera.

As transições da cena da elaboração do haicai para a da depressão do embaixador ocorrem através da paisagem outonal do jardim da embaixada, vista pelos olhos saudosos de Kimiko e pelos desconsolados de Heliodoro, mas nenhum dos dois percebe ali o que o haicai manifesta. As duas vistas vêm pela voz do narrador e em nenhum dos casos ele deixa o registro objetivo: Kimiko vê esquilos correndo, árvores, relva e as cores amarelo e ferrugem; Gabriel vê relva e folhas ao vento, sem cor. Para os dois, o narrador reserva um outono de entristecimento, mas Kimiko transforma sua melancolia em prazer sensorial, sensibilidade e esplendor, enquanto Heliodoro só enxerga na paisagem a metáfora de seu estado mental.

Essa habilidade em transitar de um estado a outro e de unir o desconexo por impressões sensoriais contrastantes é um dos processos de composição mais utilizados no romance. Recurso semelhante é utilizado entre os episódios de Molina preparando-se para o suicídio e depois desistindo ao autoanalisar sua vaidade, que o impedia de encontrar Deus no outro, e comendo um sanduíche com um copo de leite (p. 349), o que Pablo Ortega repete pensando em Roberto Valência e sua onipotência de revolucionário.

Ainda no caderno de notas (ALEV 04a0020-1961), há o esboço de uma carta de Pablo Ortega, que na versão definitiva em livro sofre uma transformação significativa. A carta diz o seguinte:

> Aqui estou, etc., lutando contra meu pai (destruiu o seu mundo), contra meu irmão (capitão do exército e continuador da dinastia) e contra um sistema de vida que eu repelia com o intelecto, com meu *sense of justice,* mas que aceitava e até amava com meus nervos, meus hábitos... *Destiny played a trick on me.*
>
> Às vezes pensamos que são as experiências sexuais que marcam o fim de nossa inocência. Tolo engano (vivemos a prolongar artificialmente a juventude criando com a fantasia um mundo de imagens, jogos e brinquedos. É o jogo do amor, da poesia, aventura intelectual, etc. etc.). Mas o que nos mata – e nos projeta na maturidade – é o encontro com a morte. Aqui estou eu em contato com ela. *Still think this is my* dever*[?]. Last week:* meu batismo de sangue. Atirei com uma metralhadora. Vi caírem [?] soldados a vinte metros. Há dois dias num ataque atirei uma granada [...] contra um [...]. *(Miguel wanted me as his Secr. But I asked [still the boy wants to be a hero] to* entrar em ação*). Well,* matei. *This is quite an experience. Now what? Miguel is quite a man. But once in a while, I ask myself [?] if he is not to become another Castro. Last week we had a* discussão. *We arrested a spy. It happened to be (as we found later) an army sargeant disguised as a shepherd.* Julgamento sumário. *As a member of the jury I opposed passionately. I offered myself to defend the man. I did it with vehemence. Barrios tried me last I [...] intellectual. That was the only way. We had to use de [...]. I replied that this made us cruel. Now I think of victory with a certain apprehension. But alas! If he thinks so. This is my position, the only one. The situation in El Sacramento is unbearable. We must win. And we will. So as you see, I consider myself an adult sophisticated but now I realize that only now I have lost my innocence [...].*

O esboço, mesclando duas línguas, como é habitual nos prototextos de Erico Verissimo, na versão final é inteiramente alterado. Torna-se um diálogo entre Pablo e Godkin, em que o primeiro narra como se engajou na revolução e como sua admiração por Barrios está sendo corroída desde que notou a influência do radical Valência sobre o líder revolucionário. Conta que defendeu um camponês acusado de tentar assassinar Barrios, sem conseguir impedir que fosse degolado por Roberto e o que sentiu depois de atacar de surpresa, à frente de um comando noturno, uma sala do 5º Regimento de Infantaria com metralhadoras e granadas e ter matado vinte soldados desprevenidos. Confessa que não consegue associar esse ato à sua ação revolucionária e que se assusta ao perceber que agiu como se matasse abstrações e não seres humanos. Lembra que a mãe se abalara porque ele perdera a inocência nos canaviais com Pia, mas pondera: "um homem, na realidade, perde a inocência não quando conhece a primeira mulher, mas quando mata pela primeira vez..." (p. 331). O episódio termina com o relato de uma discussão com Valência em que Pablo tenta provar que o caminho da violência desfigura a revolução, com o argumento de que "se uma ideologia não for mantida dentro de certos limites de moralidade, ela acabará por desumanizar-se. Deixa de ser um meio para se transformar num fim em si mesma" (p. 331).

Do esboço ao texto final, nota-se que foram aproveitadas as ideias de degradação causada pela situação de guerra e pelo radicalismo ideológico e a da perda da inocência, não pela iniciação sexual, mas pelo ato de matar. As cenas do ataque à vila e da execução do camponês são invertidas – obtendo o efeito de que Pablo de certa forma se sente igualado a Valência quando mata sorrateiramente – e a da discussão ocorre não com Barrios, mas com Valência, com o mesmo teor, mas maior impacto. Novas são as ideias de que na guerra homens se tornam abstrações (que

Erico retira da filosofia de Camus) e de que ideologias necessitam de limites éticos. Retira-se a alusão a Castro, o que revela o desejo do autor de manter El Sacramento como um lugar-símbolo, sem representar a história da revolução cubana, apesar de todas as similitudes.

No mesmo caderno (ALEV 04a0020-1961), há uma observação de Erico sobre o estilo de narração do romance a ser adotado. Diz ele: "*First person: could be only P. Ortega. Would rob me from many opportunities which would make the novel richer*". Na página há perfis de Bill Updike (Godkin) com caligramas do seu nome. Aparece igualmente um primeiro roteiro das partes e uma lista de personagens:

As credenciais	Gabriel Heliodoro
A festa	Ernesto Villalba
Carrossel	Pablo Ortega
A montanha	Hugo Ugarte

Ele acrescenta em outra página: "*Are you going to try a new stylistic approach? Maybe. It all depends on the ... what? Well...let us wait and see.*" Segue-se texto sobre "As credenciais". Em outra página, que apresenta um roteiro para "A montanha", surge a pergunta do autor: "Como entrar na história?" Outras anotações esparsas referem ideias para diálogos, como esta:

> Partindo do que Gide diz de Martin du Gard (p. 324 – *Histoire du Roman Français*) falar nos romancistas que têm intimidade com o diabo. Pode ser um tópico para conversa entre Pablo Ortega e Orlando Gonzaga.

É no mesmo caderno que, sob um retrato em caneta azul de Gabriel Heliodoro, de traços indiáticos e chapéu, Erico ensaia, em maiúsculas, títulos para o romance: Sua Excelência O Embaixador, Sua Excia. O Embaixador, S. Excia., O Sr. Embaixador e, finalmente, O Senhor Embaixador.

Na caderneta de notas (ALEV 04a0016-1965), há outros pequenos esboços e desenhos de tipos relacionados ao romance, e, no verso de uma página de revisão de um segmento dedicado a Molina, abaixo de uma autocaricatura de Erico, há um estudo de capa apenas com letreiro e vinheta com um título em inglês: *The Dark Ambassador*. Fora e acima da capa, aparece *Mr. Ambassador*. Na capa da caderneta, entretanto, há um quadro em lápis de cera preto, vermelho e amarelo, já anunciando *O Senhor Embaixador*, o que provavelmente foi desenhado *a posteriori*, quando as notas foram se avolumando e houve necessidade de identificar o caderno.

Essa evidência mostra que houve um momento em que o autor pensou em realçar a cor morena do indiático Gabriel Heliodoro, projeto abandonado por uma solução mais contundente: o pronome de tratamento Senhor, que introduz a personagem no meio diplomático cerimonioso, em contraste com a pessoa que Gabriel Heliodoro é. Possivelmente Erico estivesse estudando um título para a edição em inglês do romance, *His Excellency, the Ambassador*, publicada pela Macmillan em 1967.

Na agenda (ALEV 04b0053-1961), onde igualmente se encontram notas sobre o romance, há um trecho da obra do teórico pós-moderno Ihab Hassan, *Radical innocence*, em que Erico dá atenção às ideias de ego opositivo e de ego ensimesmado, que caracterizariam o anti-herói moderno. O texto, em inglês, é o seguinte (primeira parte, de 18 a 21 de janeiro):

> *The movements of the self suggest the regions of tension and repose in our cultural life. Such movements have been the primary business of the novel since Q. (Don Quixote) jogged down the road with fat S. at his side. The hero, while life still beats in his fictive heart, mediates between self and world in that imaginative dialectic form we have agreed to identify as the novel.*

> Obviously, a dark impulse of resistance *permeates contemporary letters. Novelists are not afraid to admit it. [...] They would further agree that the contemporary world presents a continued affront to man, and that his response must therefore be the response of the rebel or victim, living under the shadow of death.*
>
> *The contemporary "opposing self", to be sure, has the powers of '"indignant perception", has the "intense and adverse imagination of the culture in which it has his being that L. Trilling astutely perceived in the novelists of the last 150 years".*
>
> *But the contemporary self is also post-romantic. It was not only born, like Little Dorrit, in prison, and it has not only made of its prison, like Axel's, a fortress and mausoleum. It has been also discovering the strange secrets of all prisons: that though their doors are never locked, no prisoner wishes to escape; that all avenues of escape lead to the same cell; that nothing may really exist beyond prison walls; that every gaoler is merely another prisoner in disguise. The contemporary self recoils from the world, against itself. It has discovered absurdity.*

Ao simples exame desse excerto da obra de Hassan, pode-se notar que a noção de herói como mediação ficcional entre o ego e o mundo reaparece nas personagens de *O Senhor Embaixador* nos dois ângulos propostos pelo ensaísta. De uma parte, Gabriel Heliodoro e Pablo Ortega, Leonardo Gris, Barrios e Valência assim como Gonzaga e Godkin, cada um a seu modo, representam a resistência a certo estado de coisas na área da política, seja buscando a conservação ou extirpação de um Estado ditatorial. De outra parte, mulheres como Glenda Doremus, Kimiko Hirota, Clare Ogilvy, homens como Hugo Ugarte, Titito Villalba, os Vivanco, incapazes de modificar suas vidas falhadas, corruptas ou anódinas, encerram-se em si mesmos, prisioneiros de hábitos, vantagens, acomodações que a sociedade norte-americana incentiva.

Sobre o elenco de personagens, em vista dessa oposição de atitudes, paira uma atmosfera de fatalidade. Os amores não chegarão à plenitude, os ódios permanecerão destrutivos, os interesses serão mantidos com unhas e dentes, o idealismo revolucionário será derrotado pela *real Politik*, o capitalismo e o imperialismo norte-americanos se igualarão ao comunismo e totalitarismo sacramentenhos em truculência, a bravura individual, para o bem ou para o mal, será engolida pela engrenagem estatal.

Esse quadro de referências sobre o anti-herói contemporâneo explica, em certa medida, a oscilação do romance entre duas personagens centrais, Gabriel Heliodoro e Pablo Ortega, já salientada por Maria Helena Zancan Frantz, em "O processo de desumanização de Gabriel Alvarado em *O Senhor Embaixador*" (1985, p. 48). Ambos são cercados pelo halo da simpatia do narrador, um pela visceralidade, pela espontaneidade com que manifesta sua dimensão animal, o outro, pela hesitação ética e existencial, que o desvia da imagem de perfeição do herói romântico e o humaniza enquanto intelectual a caminho do engajamento. Os dois, porém, também sofrem a ação do mundo hostil. Gabriel Heliodoro morre bravamente desafiando seus algozes revolucionários. Ortega, por defendê-lo, tem grandes possibilidades de segui-lo na morte, mas não abre mão de seus princípios, aqueles que, para ele, justificam a revolução, mas não as matanças. As motivações dos dois os prendem a suas respectivas situações, as quais não lhes oferecem qualquer meio de fuga. Como na trajetória de cada um o clímax final de bravura não legitima posições e ações anteriores – corruptas e cruéis no embaixador, pusilânimes no jovem secretário –, eles não se configuram como heróis, tornando a história um beco sem saída, inquietante e eventualmente chocante para o leitor.

À época da elaboração do romance, 1963-1964, além dos autores já citados em sua entrevista a Eloí Calage, Erico lia, conforme indica sua Biblioteca: *Pour un nouveau roman*, de Robbe-Grillet, na primeira edição parisiense da Gallimard; *Les mandarins*, de Simone de Beauvoir, na sua 21ª edição; e, da mesma autora, *La force des choses*, na primeira edição. Essas leituras, em especial a de Robbe-Grillet, muito sublinhada, indicam que o escritor acompanhava os novos experimentalismos, denotando que a escolha do gênero realista e político não se devia apenas à acomodação num estilo próprio, mas a uma opção pensada, em que a força do movimento existencialista não estava ausente, com sua consciência da necessidade do engajamento social e sua defesa radical da liberdade.

Em entrevista a Rosa Freire d'Aguiar, para a revista *Manchete*, em 1973, ao ser interrogado sobre suas personagens prediletas, Erico reconhece que "identificou-se um pouco com o Pablo Ortega de *O Senhor Embaixador*" e confessa que não pôde "antipatizar com Gabriel Heliodoro, apesar de todos os seus crimes". Como aponta Guilhermino Cesar, em "Erico Verissimo e a historicidade", artigo do Caderno de Sábado do *Correio do Povo* (1976), ante suas criaturas, "como criador, ele as absolve de todos os desfalecimentos da carne e da conduta moral, mas não dos crimes políticos, das violências físicas, das agressões gratuitas, da frieza de coração". Exaltando-lhe o culto à simplicidade, ao detalhe do cotidiano das gentes, Guilhermino lembra que o escritor nunca "se subtraiu ao *epos*, ao que este tem de orgânico e vital, ao fato como projeção do indivíduo, como reflexo da ação na consciência embebida de historicidade", e isso na segunda metade do século XX, em que a narrativa se afastou do acontecimento, em que "o *nouveau roman,* esse ilustre morto, preferia até a arte de olhar à de contar".

Na agenda (ALEV 04b0057-1959), há notas para a revisão do manuscrito de *O Senhor Embaixador*. A data da agenda, muito anterior à época de escrita do romance, indica que o autor se valeu de páginas em branco, restantes de anotações de *O tempo e o vento*, que ali constam igualmente.

Na página de 30 de junho, lembra que *Don* Alfonso Bustamante não é careca e que os dados sobre a situação política de Sacramento devem sofrer confrontação em todos os tópicos atinentes, o que retorna na página de 2 de agosto, quando anota para revisar a história de Sacramento por Pablo na Festa da Embaixada, especialmente à luz de outros fatos conhecidos por meio de Gabriel Heliodoro. Também ali manifesta a necessidade de checar as datas da história, mesmo que não apareçam no texto, e de incluir a cor local no coquetel, pondo generais da Junta Interamericana de Defesa falando com Ugarte e o subsecretário de Estado para Assuntos Latino-americanos falando inglês, "mais um negociante do que um diplomata".

Na página de 4 de agosto, indica como as personagens se dirigem umas às outras: Gabriel Heliodoro trata por senhoria Molina e tuteia Ugarte, Rosalía, Pablo, Clare, Michel (esses dois tratados por você) e Titito. Pablo trata por senhoria Gris, Gabriel Heliodoro e Molina, e por você Clare, Glenda, Titito, Ugarte (aparece com interrogação). Na página do dia 5, lembra que deve revisar os títulos de companhias, grupos e organizações, como a United Plantations Co. (Uniplanco) e a Caribbean Sugar Emporium (El Emporio).

Uma nota na página do dia 6 de agosto adverte que o nome Ortega é paterno e Murat é materno, de modo que Pablo é Ortega Murat "sem y!". Também anota que Pablo ganha mil dólares por mês como primeiro secretário e seu carro é um Thunderbird.

Na página de 9 de agosto, Erico faz um desenho a lápis de um perfil de um careca de bigode, possivelmente *Don*

Bustamante como não deveria ser, uma vez que na página seguinte nada indica que a figura se refira ao herói. Nessa página, sobre Gabriel Heliodoro, anota para lembrar que o nome da mãe da personagem nunca é mencionado, que tem cinco filhas, quatro casadas e que Rita é solteira. Em maiúsculas, destaca: "Não esquecer de fazê-lo citar – pelo menos uma vez ou duas – alguma frase de Lincoln ou fato da vida dele".

Mementos sobre a família Vivanco aparecem sob o título: *Os Vivancos*, a saber: Rosalía: vagotônica; Pancho, cheio de cuidado ao limpar os óculos. De Glenda, lembra os "olhos cor de violeta", de Molina, que "sonha ser embaixador no Vaticano". Para a viagem de Godkin a Veneza, anota: "Veneza, cinzenta sob a chuva, os cavalos da basílica reluzentes. Que mais?".

Por essas pequenas notas e mementos autorais, observa-se que, no estágio final do processo criativo, Erico Verissimo manifesta as seguintes preocupações:

1) que não haja incoerência na cronologia interna e no cruzamento das informações sobre a história de Sacramento fornecidas pelas personagens em diferentes momentos;
2) que as características das personagens sejam evidenciadas consistentemente ao longo do texto: atitudes psicológicas, gestos repetitivos, cor dos olhos, cabelo, obsessões, detalhes da vida cotidiana, como salário, espécie de carro;
3) que não haja dúvidas sobre nomes próprios estrangeiros, grafia e siglas de nomes de organizações, nem uso inconsistente dos nomes das personagens em diferentes estágios da história;
4) que haja constância no uso de pronomes de tratamento para criar distâncias ou reduzi-las nas relações entre as personagens.

A festa na embaixada e a situação histórica de Sacramento são os dois momentos da narrativa em que o autor teme esquecer personagens ou produzir contradições por esquecimento. As demais precauções com o universo diegético residem em características físicas, morais ou de nome e idade das personagens, não havendo nenhuma nota sobre outros episódios do enredo.

No fichário (04e0044-1964), data provável da revisão inicial do manuscrito, há muitas notas sobre as personagens: Miguel Barrios (aparência física, fala, atitude mental); Leonardo Gris (ano de nascimento, exílio em Washington no ano de 1957, hora em que pede refúgio a Pablo, jeito de rir, advertência para checar descrição física e lembrar que seu apartamento fica no terceiro andar); Glenda Doremus (local de estudo e voz), Gabriel Heliodoro (ano de nascimento, olhos e atitude descritos através de Godkin, anotando: "Nem sequer terminou o curso ginasial" e eliminando a frase "seu lento e rascante riso de garganta", a ser substituída por "voz de agradável timbre metálico" – lembra devoções a Lincoln e à Virgem); Godkin (ano de nascimento e lugar; em abril de 1959, trinta anos de Amalgamated Press; datas da entrevista com Carrera, casamento e morte de Ruth; voz; mania de morder a haste do cachimbo; viagem à Europa); Carrera (ano de nascimento, idade em que fez a revolução, que duraria seis meses, com a dedução de que esta teria começado em dezembro de 1904 e terminado em 15 ou 20 de outubro); Kimiko Hirota (cabelos; indica: "Bruxa", elimina "graça meio seca e parada de boneca" e refaz descrição do rosto como de boneca de porcelana suscetível de despertar sentimentos fraternos); Molina é quem tem mais notas depois de Gabriel Heliodoro.

Também nesse fichário, mais detalhado, ressurge a preocupação com a cronologia da história: adverte que no primeiro capítulo, Segunda-feira, 6/4/1959 – quando Alvarado desperta, está há cinco dias em Washington. Data de 1900 o início da ditadura de Chamorro e lembra (em duas fichas) que no seu governo abre o país às companhias norte-americanas. 1925 é a data da revolução contra Chamorro, que seria em 15 de junho, mas Carrera se precipita. Ela dura seis meses e termina em 20 de outubro. Há duas notas diferentes sobre a "Noite Trágica" em fichas diversas: em uma, lembra que durante três dias e três noites Carrera permitiu, em 1925, saques, incêndios, etc. Na outra, sobre a história da República, quer checar esse dado com o relato de Pablo na Festa e acrescenta o fuzilamento de Juan Balsa.

Outra ficha retoma a questão dos nomes, registrando seus antonomásios: *Don* Hermínio Ormazabal, arcebispo; *Don* Antônio Maria Chamorro, El chacal del Caribe; *Don* Dionisio Ortega y Murat. Há um significativo memento sobre clichês a serem evitados, citando-se "mirada afetuosa", "enxuto de carnes", "lancinantes dores de Molina", "Franziu o cenho", etc.

Volta igualmente à esquematização dos pronomes de tratamento, indicando: Godkin x Gonzaga, você; Godkin x Pablo, você - tu; Gabriel Heliodoro x Pablo, tu; Gabriel x Michel, você; pais de Pablo, tu; Pablo x Ogilvy, você; Ugarte x Titito, tu; Ninfa x Rosalía, tu; Pablo x Glenda, você; Pablo x Gonzaga, tu; Kimiko x Pablo, você.

No fichário, que não só serve de roteiro de revisão, mas inclui fichas com passagens a serem eliminadas ou substituídas, a preocupação maior, quantitativamente, é com a caracterização das personagens (especialmente voz, olhares, tiques), sua nomeação, a coerência das informações e datas, bem como das idades em relação a fatos. Reaparece a definição dos modos de tratamento entre as personagens, bem mais ampliada. Menção

em carta à tia Iracema situa o processo de revisão das provas "do novo livro" em março de 1965 (ALEV 02a0353-1965).

Os dois grupos de documentos apontam para dois problemas teóricos da narrativa: a manutenção da coerência lógica da fábula, que, ao nível da trama, se torna difícil de ser controlada pelo próprio autor, e a sugestão de que o exercício de narrar, ao sabor dos efeitos a serem causados sobre o leitor, foge do comando autoral. Conjugadas, essas dificuldades exigem que o texto seja submetido à prova de múltiplas revisões dos elementos fabulares para que a inteligibilidade do romance sustente a aparente desconexão dos segmentos narrados fora da ordem cronológica.

Movimentos da recepção

A carreira exitosa do romance, porém, indica que os cuidados do escritor surtiram efeito. O realismo satírico do cenário diplomático em Washington e o questionamento da revolução armada de El Sacramento atraíram as atenções da crítica, além de o lançamento da obra em 1965 fazer repercutirem nela os ecos do conflito recém-ocorrido entre o governo Kennedy e o regime cubano. A denúncia das ditaduras das *banana republics* latino-americanas apoiadas pelos Estados Unidos tornou-se o *leitmotif* dos críticos, funcionando como um estopim para a boa acolhida do público, que vivia já o primeiro ano do golpe militar de 1964.

Esse é o tom da resenha de Judas Isgorogota, em *A Gazeta*, do Rio de Janeiro (1965, p. 9), em que se anuncia o breve lançamento, em São Paulo, do romance, que teria tido "absoluto êxito" em Porto Alegre, augurando-lhe a possibilidade de receber o prêmio do Intelectual do Ano. Noticiando que o romance inicia "uma nova série de grandes obras internacionais – a Coleção Sagitário"

da Globo. O texto enfatiza que Erico, depois de fazer jus à sua terra em *O tempo e o vento*:

> [...] sai a campo para cumprir suas obrigações de escritor para com os povos latinos desta nossa Sub-América, pobres e empobrecidos, visceralmente presos às raízes de um colonialismo histórico que lhes ensombra os horizontes de suas possibilidades e esperanças, e amargura o nobre coração de tantos bravos sonhadores que, em tragicômicas arremetidas, lutam e morrem pela liberdade, sempre traídos pelos libertadores...

Em carta de 21 de junho do mesmo ano, dirigida à sua tia Iracema, Erico refere o sucesso do lançamento no Rio de Janeiro “com tarde de autógrafos (uma fila imensa que levou quase três horas para passar por minha mesa)” e muitos compromissos de divulgação: “dei duas entrevistas à TV, dezenas às rádios e aos jornais” (ALEV 02a0588-1965). Outra carta de 9 de agosto, endereçada aos “Queridos Faracos” (Erico manteve longa amizade com seu cardiologista e reitor da UFRGS, Eduardo Faraco, e esposa), refere que “em São Paulo quase me esmagaram durante uma sessão de autógrafos (sem fila) em que, durante 3 horas ininterruptas, assinei livros num total de 700” e termina com a observação “a carreira do Sr. EMBAIXADOR é espetacular” (ALEV 02a0484-1965).

Como epitexto, a resenha de promoção do romance traça um percurso de interpretação, preparando o público paulista e carioca, portanto, do centro do país, para a novidade do enfoque latino-americano, visto como expansão de um projeto já desenvolvido em *O tempo e o vento*, o que lhe confere legitimidade e induz a receber o romance com disposição similar à da obra-prima de Verissimo. A sugestão da possível premiação concorre para intensificar o potencial de atração da

obra, o que é ainda amplificado pelo argumento da semelhança com o momento político que o país vive.

Dois anos depois, Marion Turner Clarke, na resenha "Two novels about the world of Diplomacy" (1967), aponta a irregularidade das duas partes do romance: a da embaixada, cheia de intrigas e de "orgias sexuais das mais luxuriosas e desagradáveis com que se defrontou ultimamente" e a da revolução, "mais séria e completamente trágica", concluindo que o livro é *spotty* e desnecessariamente ofensivo, mas conta uma boa história e mantém o interesse do leitor até o fim.

A reação escandalizada da comentarista de Baltimore é, entretanto, contrabalançada no mesmo mês por Dorothy Tyler, na resenha "This Latin Ambassador has a message for us" (1967). A autora sugere que o "excelente romance" de Verissimo poderia ser um manual informativo para o presidente, que naquele mês esteve entretendo representantes da América Latina com churrasco e fandango no Texas, aguardando uma conferência no Uruguai esperada como a mais importante do século para o hemisfério. Destaca aspectos pouco observados no texto: que a embaixada de Sacramento ficaria entre as da Bolívia e do Brasil; que Alvarado pode ser imaginado a partir dos retratos exibidos em Cranbrook; que Vassar deveria orgulhar-se de ter Clare Ogilvy entre as ex-alunas, e pode suspirar de alívio depois da longa voga de *O grupo* de Mary McCarthy; que Erico deu conferências sobre literatura brasileira na Universidade da California em Berkeley, mas que não constam entre as publicadas em 1945, que nem mencionam seu nome, "agora ilustre tanto no Brasil como em outras partes".

É evidente o contraste entre as duas atitudes críticas. Uma manifesta repulsa pela franqueza sexual, mas aprecia a tragicidade da revolução encenada, num gesto mais de condescendência, a fim de não parecer excessivamente puritana. A

outra reflete simpatia pelas denúncias e valoriza o texto por sua verdade histórica, misturando personagens com eventos reais e vendo na obra um alerta para o governo norte-americano. Os dois textos exemplificam a pluralidade do pensamento norte-americano, um dos fatores que levava Erico Verissimo a apreciar aquela nação.

No ano seguinte, o crítico Nereu Corrêa, em "*O Senhor Embaixador*: uma abertura para o romance ecumênico", artigo do Caderno de Sábado do *Correio do Povo* (1968), aponta para o êxito do romance, "agora em 2ª edição (e 4ª impressão)" – três anos depois do lançamento, atribuindo-o não apenas a uma adesão aos esquemas tradicionais da narrativa –, aproxima-o nesse sentido de *O Embaixador*, de Morris West, da mesma época, sobre a guerra vietnamita –, mas principalmente ao retrato fiel da realidade política das ditaduras sul-americanas, na linha de *O Senhor Presidente*, de Astúrias. Apesar de ressaltar a linearidade como trunfo, Corrêa também analisa a composição, em que "passado e presente se entrelaçam na crista dos diálogos ou no simples monólogo interior", num "cruzamento de planos", detendo-se na função do "diálogo imaginário", no caso de Molina com o professor Gris, técnica que, segundo ele,

> mostra não apenas o virtuosismo do autor, mas ainda a riqueza de recursos mobilizados para dimensionar a história no tempo e no espaço sem quebrar o ritmo dinâmico da narrativa.

Para o crítico, o romance seria talvez um dos de mais difícil realização na carreira do escritor. "Tudo ali está fora de seu ângulo de visão", sob a ameaça de fracasso, como ocorreu com *Saga*, mas a experiência estrangeira do autor, o contato com a civilização norte-americana, os temas vivenciados na realidade latino-americana teriam mantido de pé a obra. Evidência disso ele

encontra no discurso de Gris na American University, que seria um desabafo também do autor. Entretanto, vê nele a “marca difícil da permanência”, pelo manejo plástico da língua, pela fusão do clássico com o moderno, pelo “perfeito acoplamento entre a ação e a análise”, pela espontaneidade das situações,

> que não se apresentam como acontecimentos fabricados pelo autor, mas sim como uma decorrência natural do caráter dos personagens e do seu entrosamento no fato histórico a que estão engajados.

Essa crítica avança na direção traçada por Isgorogota, justificando o sucesso do empreendimento latino-americano pela experiência do autor no assunto, mas acrescenta outros dados: a intertextualidade, a intersecção de planos narrativos, as temporalidades marcadas pelas vozes, o movimento narrativo, a fusão da ação com o comentário, a naturalidade dos eventos fictícios e a identificação entre Gris e Erico como seu *alter ego*. Todos os argumentos servem à consagração do livro e dosam o novo (a dificuldade de realização) e o velho (o fracasso de *Saga*, a criação de um porta-voz, já habitual na obra do autor).

Quanto a Gris, Erico se encarrega de mantê-lo à distância de si. Em carta ao amigo e companheiro de Editora Globo, Maurício Rosenblatt, de 19 de outubro de 1965 (ALEV 02a0523-1965), ao citar sua intensa atividade de conferencista convidado em Tucson, no Arizona, fala de um encontro na universidade sobre *Brazil Today*, concorridíssimo.

> Havia tanta gente que tiveram de abrir uma porta corrediça que dava para uma sala lateral, que ficou também cheia. Havia gente pelos corredores. Senti de novo a estranha sensação de “segurar” uma plateia. Gris estava comigo mas – diferente do exilado – temperei a conversa com humor e cheguei a fazer desenhos no quadro negro.

Oito anos depois, o escritor Cyro Martins, em 1976, no capítulo “Meio chegado, meio distante do amigo Erico”, de *Rodeio,* testemunha o mesmo movimento dual da leitura de Corrêa:

> *O Senhor Embaixador* parece a princípio uma farsa, bem contada, brilhante, cintilando lantejoulas de ocasião, porém, à medida que suas misérias morais se articulam, a intenção da vertigem final se reforça(p. 123).

Outro romancista, Adonias Filho, em 1969 (ALEV 09b0330-1969), já apontara a dicotomia do livro entre o conservadorismo da forma e a ousadia temática, lembrando intertextos como Tolstói, no romance social, Henry James, na minúcia comportamental, e Forster na observação psicológica de condutas nacionais. Para Adonias, o embaixador é “uma das maiores personagens de Erico Verissimo”, e “se o conteúdo adquire repercussão social sem perder a validade literária, é porque há um romancista a dirigir o romance” (p. 102). O interessante é que todos projetam a efetividade do romance sobre a falha de *Saga,* como se uma noção discutível de evolução estilística e vivencial legitimasse suas apreciações.

Em *O pensamento político de Erico Verissimo,* Daniel Fresnot (1977) afirma que “Sacramento representa, em grande medida, a América Latina, assim como Santa Fé simboliza o Rio Grande do Sul, e Antares, mais tarde, representou o Brasil” (p. 36). E cita uma carta que Erico lhe remeteu, em que este declara que, se antes via nos Estados Unidos uma nação admirável, depois de 1946, com a Guerra Fria e as intervenções militares na Coréia, Vietnã, São Domingos, “agora, eu acredito no imperialismo americano, que antes me parecia um pouco de invenção da propaganda comunista (e acho que os comunistas não querem

enxergar o imperialismo soviético...)". Sua intenção seria avaliar a continuidade desse processo (p. 55):

> [...] à luz dos acontecimentos destes últimos cinco ou dez anos. Claro que muitos governos da América Latina têm a bênção do Irmão Maior... No caso de Sacramento era possível que se passasse o que se passou em Cuba. Julguei que isso tivesse ficado *quase* claro no romance.

Situando o romance numa linha de produção de caráter político, a crítica de Fresnot não soma outros dados a essa fortuna crítica, embora desvele uma intenção declarada do autor de denúncia dos imperialismos, o que nenhum crítico havia percebido em suas leituras. A sugestão fica inaproveitada por Fresnot, que acaba repetindo a interpretação canônica de que Sacramento é um signo da América Latina oprimida.

Embora Nereu Corrêa tivesse estabelecido a profundidade do romance no plano ideativo, Márcia Ivana de Lima e Silva, em "A polifonia em *O Senhor Embaixador*" (1992, p. 111), afirma que a estrutura do romance responde à crítica de que o escritor reduziria suas personagens a tipos e não conseguiria aprofundar ideias. Para ela (p. 122):

> [...] tanto o tratamento temático como a estrutura compositiva são concebidos de maneira multifacetada, a partir de uma distribuição equitativa dos papéis narrativos, o que configura uma ficção de características dialógicas, fortemente expressiva das contradições do mundo burguês.

Com base em Bakhtin e Uspenski, analisa a poética do romance de Verissimo nos planos ideológico, fraseológico, espaço-temporal e psicológico e conclui que "a estrutura compositiva do texto é realizada de forma que os diferentes posicionamentos se inter-relacionem nos diversos planos, apresentando-se como vozes independentes e plenivalentes" (p. 122).

Carlos Alexandre Baumgarten vê, nessa pluralidade de vozes e seus juízos divergentes, uma estratégia para manter a imparcialidade do narrador e, com isso, um entrecruzamento produtivo entre ficcionalidade e História, em seu ensaio "*O Senhor Embaixador*: entre a ficção e a História" (1996). Propõe que, graças a essa atitude neutra do narrador, Erico consegue recuperar metaforicamente a história recente da América Latina em suas relações conturbadas com a América do Norte, sem abandonar a efabulação criativa e relativizando as radicalidades ideológicas. Para ele, os contatos entre esses campos ocorrem em dois planos: um "em que o dado histórico emerge da matéria puramente ficcional" e outro, em que são trazidos "para o âmbito da narrativa fatos e personagens com existência real e historicamente reconhecida" (p. 100).

Nessas leituras, subjaz um interesse teórico que leva a novos caminhos interpretativos. Tanto a afirmação da polifonia, quanto a análise da imbricação história-ficção, instituem a possibilidade de discussão do papel da literatura não apenas ante o discurso ideológico, mas também do ponto de vista performativo. A ética da escrita está implicada nas duas críticas, mas não é por elas trabalhada, ficando aberta a trilha para outras considerações. Uma delas seria, como sugere Itamar Even-Zohar (1999), a instrumentalidade de que o texto é imbuído ao ser reconhecido como um bem cultural capaz de organizar a vida, por obra de interesses de manutenção do poder. Nesse caso, a obra de Erico, entendida como polifônica e, por consequência, multiculturalista ou pós-colonialista, sendo exaltada como denúncia do imperialismo norte-americano e do totalitarismo "sacramentenho", realçaria aquilo que o próprio autor então repudiava, ou seja, a possível falsidade na consideração da diferença de que os Estados Unidos hoje se investem.

Olhar o processo criativo do romance a partir dessas concepções que se acumulam ao longo do tempo é igualmente ponderar sua eventual repercussão sobre a criatividade do escritor. Assim, se ao lançamento do romance Erico já merece a aprovação da crítica, exceção feita ao posicionamento algo reacionário da resenhista de Baltimore, pode-se imaginar que essa recepção o anima a produzir mais tarde *O prisioneiro*, mesmo correndo o risco de não escrevê-lo a partir de uma experiência da guerra do Vietnã. Os elogios à urdidura obtida repercutem sobre a trama não só dessa história de guerra, mas sobre a de *Incidente em Antares*, acolhendo certa quantidade de experimentalismo dentro da estética realista que sempre pautara o trabalho do escritor. Por outro lado, a valorização do engajamento do autor na luta contra o intervencionismo ianque reforça sua intenção de retratar as mazelas do mundo e do país em tintas menos sutis, acentuando um compromisso ético com os direitos civis, que redunda na sátira fantástica de Antares.

Interessante é o fantasma do presumido fracasso de *Saga* a assombrar as interpretações críticas, se é possível considerar fracassada a única tematização romanesca da Guerra Civil Espanhola da literatura brasileira. Igualmente chama a atenção a ambiguidade dos críticos ante a primeira parte do romance, voltada para a representação da hipocrisia da vida diplomática em Washington, em favor da segunda, de espectro revolucionário. A época estimulava a adesão ao revolucionarismo, pelo menos junto à crítica de esquerda, mais influente no Brasil, rebaixando a hábil tessitura das futricas e orgias dominantes em Washington, assunto talvez mais fascinante em termos de ilações sobre a microfísica do poder.

Percebe-se, pois, que a história da recepção, documentada no Acervo Literário de Erico Verissimo, constitui igualmente uma história das mentalidades, que se desenvolve e modifica ao

ritmo das mudanças políticas do país. O fato de que o sucesso de *O Senhor Embaixador* foi tramado a partir de uma oportuníssima resenha na imprensa do Centro do país não obscurece a trajetória de leituras coincidentes no elogio à construção e ao comprometimento do livro. Essa unanimidade demonstra a efetividade da proposta autoral, dirigida por um empenho ético como revela a carta citada por Fresnot.

Se na sua execução Erico teve de trabalhar por ensaio e erro, como atestam os esboços inúmeros contidos nos fólios preservados, quase ao acaso, portanto, como se perdesse de vista a intenção inicial e deixasse o próprio ímpeto da matéria histórica e de suas vivências pessoais orientar sua composição, ao dedicar seu esforço maior à busca de verossimilhança, consegue contornar o abismo existente entre imaginação e fato, reinventando no trajeto Washington-Sacramento a história dolorida da América Latina.

O romance e sua materialidade em *Incidente em antares:* [1]
reinventando a nação

O último romance de Erico Verissimo, *Incidente em Antares*, lançado em 1971, representa não só, como afirmou Jean Roche, "uma espécie de continuação da história de uma parte do Rio Grande do Sul" (2005, p. 100), já figurada em *O tempo e o vento,* com a diferença de que não seria um romance político ou de tese, mas o de um moralista. É mais provável que desejasse ser "um símbolo e síntese do Brasil", como sugere Fábio Lucas (2005, p. 128), um retrato de personagens efetivos da história brasileira, de mescla com outros imaginários, mas também típicos da sociedade nacional. Lucas assinala que o romance não faz uma história oficial ou laudatória dos "titulares do poder", e, sim, uma história crítica, permeada de "um discurso avaliativo na reflexão sobre o passado", que se traduz por diversas incursões ao humorismo (2005, p. 113). De certo modo, corrobora o juízo de Roche, embora considere um

---

[1]Artigo baseado na palestra intitulada "Materialidade histórica em *Incidente em Antares*", apresentada no VIII Congresso Internacional da AIL, em Santiago de Compostela, no dia 18 de julho de 2005.

âmbito de crítica geopolítica maior do que aquele, levando a sátira de Verissimo para além do Rio Grande.

Na contramão dessa tendência a ver na obra um romance histórico-fantástico, *Incidente em Antares* pode ser, nos termos de Homi K. Bhabha (1994, p. 140), uma experiência de dissemi*nação*:

> Tento escrever sobre a nação ocidental como uma forma obscura e ubíqua de viver a *localidade* da cultura. Essa localidade está mais ao redor da *temporalidade* do que é sobre a *historicidade*: uma forma de viver que é mais complexa do que a "comunidade"; mais simbólica do que a "sociedade", mais conotativa do que "país"; menos patriótica do que "pátria"; mais retórica do que as razões de estado; mais mitológica do que a ideologia; menos homogênea do que a hegemonia; menos centrada que o cidadão; mais coletiva que "o sujeito"; mais psíquica que a civilidade; mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social.

Se a nação, no caso, o Brasil, é mais imaginada do que demarcada por fronteiras – sempre arbitrárias –, sejam elas territoriais ou políticas, presumindo uma pluralidade de posições culturais em deslocamento, que a conformam ao sabor de tempos particulares, o romance de Erico bem poderia ser pensado como um modo de disseminar a circunscrita história sul-rio-grandense para além dos pagos e para além daqueles anos 1960 a que sua trama aludia na segunda parte do texto, "O incidente".

O romance é o gênero literário que, assim como a narrativa histórica, pode extrair do esquecimento pessoas e eventos, ideias e emoções, fracassos e vitórias e reapresentar tudo isso como presente. Todavia, não se reduz a uma refiguração memorial: nele há o poder da imaginação, que necessaria-

mente deforma a matéria do tempo e joga com suas fissuras. O gênero responde, por essa via, a sociedades e culturas que já não creem numa unidade homogênea que as identificaria, nem julgam que a racionalidade lhes traga todas as soluções para as dificuldades da vida.

Interpretando o multifacetado universo de preocupações, símbolos e estilos de vida hodierno, o romance diz ao homem do século XXI que a inteireza se foi, mas que há outras alternativas para o viver. Mostra-o em sua confusão de intenções frustradas, de emoções incompreensíveis, de ações baldadas, desenraizado e desterritorializado, sem, entretanto, perder seu potencial emancipatório, porque lhe devolve sua face metamorfoseada pelo hibridismo de seus materiais, desvendando-lhe, na sua polifonia de estilos e linguagens, o mundo instável, globalizado e multicultural de hoje.

Desse ponto de vista, *Incidente em Antares* deve ser entendido para além da moldura de transição entre o século XX e o atual em que foi composto. O jogo de temporalidades em sua estrutura interna remete o leitor a um deslocamento aos tempos de agora, em virtude tanto dos recursos compositivos que mobiliza, como a paródia, o realismo mágico e a metaficção, quanto por fazer reconhecer, numa época já distante, traços que caracterizam a concepção que hoje se faz da nação brasileira, como se o tempo não passasse. Apesar de sua cronologia estanque na disposição do enredo, o tempo vale mais como experiência de repetição do que como desenvolvimento histórico.

A documentação do Acervo Literário de Erico Verissimo revela que o autor projetou o romance em 1967 (ALEV 04a0007-1967), pensando em completar a série de seus romances urbanos com um texto que denunciasse o baile de máscaras da vida burguesa numa grande cidade, ainda incerto de que esta seria Porto Alegre ou o Rio de Janeiro. Roteirizava esse

possível romance, cujo título seria *A hora do sétimo anjo*, quando uma fotografia numa revista norte-americana lhe despertou a atenção. Era uma greve de coveiros em Nova Iorque, com os féretros insepultos à vista. O lado macabro da imagem o fascinou ("E se esses mortos resolvessem erguer-se e fazer greve contra os vivos?", pensou ele) (ALEV 03e0157-1971), mas pôs de lado a possibilidade de explorá-la numa novela, pois considerou inverossímil uma greve destas no Brasil, e ele estava determinado a trazer de volta o Brasil como cenário de seu próximo romance (Verissimo *apud* Gastal; Przybylski, 1971).

Cumpre lembrar que o país atravessava uma forte ditadura militar e que se estava no ápice da escalada de violência aos direitos civis, com os militares dizimando a guerrilha no Araguaia e esmagando núcleos de resistência das esquerdas nas capitais, com prisões, tortura e silenciamento das forças libertárias do país. Tudo isso acontecia numa aparente calmaria social, em que a população estaria satisfeita com as iniciativas governamentais. Engrandecia-se a imagem dos brasileiros com o sucesso do futebol e de uma economia desenvolvimentista que parecia favorecer o país com obras gigantescas de infraestrutura, como a rodovia Transamazônica e a central de energia de Itaipu, mas que ia corroendo as reservas monetárias com a tomada de empréstimos no exterior, aumentando exponencialmente a dívida externa.

O ambiente literário era tudo, menos auspicioso. O romance era policiado em dois sentidos: contra a difusão de ideias "subversivas", prejudiciais à estabilidade do regime, e contra a possível corrupção dos valores tradicionais, fossem eles os patriarcais, oriundos do mundo rural, ou os capitalistas, sediados no mundo urbano.[2] Vigiavam-se atitudes com relação

---

[2]*Incidente em Antares* só foi publicado após ter sido submetido à leitura do Terceiro Exército, em Porto Alegre, como informa José Otávio Bertaso em depoimento ao ALEV.

à família, à religião e à propriedade e todos os movimentos progressistas, inclusive os já não tão tímidos da Igreja Católica, eram reprimidos pela força, muitas vezes às escondidas, de modo que a população em geral não se sentisse num país conflagrado.

As esquerdas lutavam contra os militares em busca de uma solução revolucionária para o impasse criado pelo rumo dos acontecimentos mundiais da Guerra Fria. Estavam sendo forçados a reconhecer que o projeto comunista na União Soviética fracassara com a denúncia de Kruschov dos *gulags* de Stalin, que na China e no Cambodja reinava o terror e o morticínio, e que a revolução armada na América Latina estava encontrando adversários demasiado potentes para serem enfrentados apenas com palavras de ordem.

Defensores declarados da igualdade e da liberdade, os militantes de esquerda começaram a perceber nas posições de Verissimo, antes por eles acusado de americanófilo e alienado, a convergência com as suas próprias, em especial porque o escritor, apoiando-se em sua fama, estivera pronto a interceder por colegas ameaçados pelo regime e frequentemente denunciara de público atitudes prepotentes. Os representantes da direita, que o viam como um corruptor da juventude, conservavam seus preconceitos, embora não se atrevessem a sustentar qualquer perseguição ao autor, tendo em vista seus vínculos com os Estados Unidos e o respeito de milhares de leitores no país. Verissimo estava, pois, em posição privilegiada para o empreendimento de um novo romance, ao mesmo tempo fiel à tradição que ele construíra, e desconcertante para as plateias coetâneas, ideologicamente divididas, quando engajadas, ou indiferentes ao que se passava no país, se descompromissadas.

Foi em maio de 1970, no dia 8, caminhando com Mafalda, sua mulher, nas colinas de Petrópolis, em Porto Alegre, que a ideia da greve de coveiros o acometeu de novo e, de súbito, a

história se lhe foi esboçando e, com ela, o título, *Incidente em Antares* (Verissimo *apud* Gastal; Przybylski, 1971). Resolve a questão da inverossimilhança através de uma greve geral, fato não incomum desde a eclosão do golpe militar, e abandona o antes iniciado romance (que deixaria inacabado ao falecer em 1975).

Seria inevitável que os leitores e críticos não aproximassem a primeira parte do romance à trilogia e não percebessem nela uma autoparódia: os inúmeros acontecimentos que marcam o desenvolvimento histórico da cidade de Antares correspondem em truculência e conflito às diversas campanhas guerreiro-políticas de Santa Fé. Não é gratuita a posição geográfica das duas cidades, mais para o lado da Campanha, agreste e rude,[3] do que para o Leste, mais civilizado, e a repartição do poder entre duas famílias, os Campolargos e os Vacarianos, cuja inimizade, como a dos Terra e dos Amarais, vai aos poucos se atenuando até ambas se tornarem aliadas na manutenção de seu poderio e privilégios. Também chama a atenção a presença de Martim Francisco Terra, o sociólogo, com função semelhante à do médico Carl Winter de *O continente*.

O parodismo supõe inversão do antes tratado (Genette, 1982), e esse movimento em *Incidente* se opera através de um humorismo corrosivo, de que é sintomática a inserção do próprio autor na história, sendo tratado por D. Quitéria como autor de "sujeiras e despautérios" e como "um inocente útil" (Verissimo, 2005, p. 167). Igualmente é paródico o exagero de proporções, de modo que tudo o que era desmando dentro de práticas aceitáveis, em *O tempo e o vento*, em *Incidente em Antares* se torna distorcido e ampliado: as vinganças, os confrontos, as torturas, os vícios no último romance adquirem feições de comédia *noir*, denunciando seu alvo, a ditadura do momento e

---

[3] Antares é situada numa curva do rio Uruguai, acima de São Borja, cf. entrevista a Hermilo Borba Filho, in Verissimo (1999, p. 142).

os estamentos sociais que a propiciaram, de forma ridícula e ao mesmo tempo horrenda.

A opção pela autorreferencialidade (Kerbrat-Orecchioni, 1982), adotada em *Incidente*, expressa uma posição estética sobre a composição do romance que indicia a pós-modernidade do texto e seu extravio de um realismo estrito. Expandindo a noção de metaficção, de Patrícia Waugh (1984), o romance de Erico Verissimo transborda os limites de si mesmo, para falar não de si, mas de outra obra do autor, *O tempo e o vento*, à qual é constantemente cotejado, mas da qual parte para um aprofundamento da denúncia sociopolítica ali visada, num verdadeiro processo de metatransficcionalidade. Antares é Santa Fé, agora, nos anos 1960, preparando o advento do golpe militar através da exacerbação das políticas de espoliação, arbítrio e corrupção que já existiam então nos anos 1940. Trata-se de uma alegoria de alegoria, que não pode ser lida sem remontar à trilogia e que exige a relação direta entre a ditadura Vargas e a ditadura militar.

Para compor a segunda parte do romance, Erico Verissimo utiliza um evento que a crítica apelidou de realismo mágico, nas águas do romance latino-americano assim denominado, que Alejo Carpentier teorizou (1996). Terminada a história da formação da cidade antarense, o palco está preparado para a eclosão do motivo que desencadeou o romance inteiro: o desrespeito aos corpos e mentes dos seres humanos, que culmina no insepultamento dos mortos. A sugestão da fotografia, que seria da *Newsweek* ou da *Time* – Erico não lembrava de que revista se tratava –, gera o incidente incompreensível pela lógica natural.

Os mortos, um punhado de cidadãos de diversas classes sociais de Antares, ao serem deixados em seus caixões à espera do enterro pelos coveiros grevistas, despertam literalmente do sono da morte e, indignados, espalham sua pestilência pela cidade,

visitando seus entes queridos, que nem sempre o são, como vêm a descobrir os da classe alta. Como a greve continua sem solução negociada, ocupam o coreto da praça central e dali não saem até as autoridades se renderem. Isso, porém, só acontece após um comício público em que a podridão moral da sociedade e da política antarense é denunciada ante a população já horrorizada pela decomposição progressiva dos defuntos.

A cena-núcleo da segunda parte se desdobra pelo artifício do contraponto entre visitas dos mortos, reações dos vivos, reuniões políticas para resolver o problema, cobertura jornalística, tentativas das autoridades de se imporem pela força (sem efeito diante dos que já não podem por ela ser afetados). Nessa segunda parte, Verissimo se vale de diversas técnicas de apresentação do enredo. Há a narração direta por um narrador impessoal e a narração indireta pela perspectiva de alguma personagem. O relato dos acontecimentos é manifestado através de diálogos entre vivos e mortos e entre cada uma dessas "espécies", e também através das reportagens de Lucas Faia, do diário do padre Pedro-Paulo e do jornal íntimo do professor Martim Francisco Terra.

Distribuindo as vozes narrativas tão amplamente, o "Incidente" recebe focalizações diversificadas, bem como explicações contraditórias, conforme as crenças e a instrução de cada envolvido. Com isso, posições ideológicas convergem e divergem, misturam-se, dá-se a palavra a segmentos oprimidos da população, mas os poderosos não a ouvem. Desmentem-se hipocrisias no plano das autoridades e das elites, que logo são esquecidas, como qualquer escândalo noticiado pela mídia, põe-se em xeque os limites da ciência e dos aparelhos de comunicação, operando-se no romance aquilo que na sociedade brasileira era impensável numa situação de exceção.

Erico Verissimo, empregando técnicas afinadas com as inovações da vanguarda moderna, leva-as ao absurdo para

configurar a denúncia dos processos formativos de um regime de força. Joga com a desfamiliarização das certezas do leitor sobre o que é a realidade, assumindo na polifonia narrativa de seu romance uma espécie de objetividade que dispensa a crença na verossimilhança. Esse efeito é obtido pela afirmação intraficcional da plena liberdade do autor na invenção de um evento absurdo, claramente determinado por eventos corriqueiros nas sociedades oprimidas, de modo que a verdade da obra se torna ao mesmo tempo evidente e inverificável.[4]

É pelo rumo da estética do absurdo de um Camus, por exemplo, que ele define sua opção narrativa, negando que o Rio Grande do Sul possa dar origem ao realismo mágico que à época proliferava na América Latina. Argumenta ele:

> Pensemos, por exemplo, no Rio Grande do Sul, na nossa paisagem verde e desafogada, na nossa população de origem europeia, na nossa pobreza folclórica, na nossa quase ausência de "mistério à flor da terra" e havemos de concluir que o realismo mágico aqui seria algo postiço (Verissimo, 1999, p. 165).

Apelar ao absurdo significa potencializar o processo alegórico instituído pela obra. Quando o Incidente nos parece tão normal e ao mesmo tempo tão impossível, não se está fazendo mais do que pensar na situação de excepcionalidade política que o Brasil atravessava então e que ainda hoje se mantém em determinadas esferas que enodoam a imagem do país ante seu povo e o de outros países.

Os elementos constitutivos de *Incidente em Antares* atuam decisivamente para a permanência do texto até hoje. A recuperação hiperbólica da truculenta formação de Antares, desde o período paleolítico, passando pelo inculto Povinho

---

[4]A inverificabilidade da verdade ficcional é uma das características apontadas por David Hayman da ficção modernista (1987).

da Caveira, pelos conflitos sangrentos entre os patriarcas da cidade rural até chegar aos industrializados anos 1960, estabelece uma linha de tempo que se move tão rapidamente a ponto de assemelhar-se a um desses filmes de ação alucinante de agora. Por outro lado, o Incidente na praça toma ares dos democráticos julgamentos no ágora grego, atualizados e rebaixados pela retórica afetada tanto do jornalista Lucas Faia quanto do advogado que capitaneia os mortos, provocando o riso no leitor, mas um riso torto, como o que acompanha a situação política atual.

O leitor pós-moderno, brasileiro ou não, revisita a História, remota ou recente, não como *connoisseur*, mas em busca de sentido – para a vida pessoal e comunitária, mais do que para compreender sua nação, cujos contornos lhe escapam a cada giro da política e da economia. Um romance de levada histórica, mas de alcance alegórico pelo absurdo de seu cerne, como *Incidente em Antares*, lhe fornece o prazer inerente à ficcionalidade – o de viver outras vidas, inclusive as da outra vida – e a ilusão de que essas vidas não são a sua, que no passado as coisas eram mais tangíveis ou apreensíveis. Ao mesmo tempo o lembra que os incidentes estão sempre aí e tudo o que vai mal continua sendo apagado.

Incidente em Antares, além de descortinar, como presença, certa fatia da história brasileira, mantém seu leitor preso à ação, graças à velocidade com que os fatos se passam e ao inesperado das consequências, e a todo momento lhe oferece situações em que pode ainda reconhecer-se. O Brasil de então, ditatorial, é o Brasil de agora, só que democratizado. Os políticos ainda abusam do poder que o povo lhes confere, a polícia ainda tortura, as famílias se desagregam em ritmo cada vez mais vertiginoso e os jovens recusam, não mais com apupos, mas com indiferença, a farsa que lhes é posta como oportunidade de futuro.

Acervos literários, memória e poder[1]

Os acervos literários são lugares de memória, mas também lugares de poder. São instituições memoriais, porque reúnem vestígios de um passado ou de vários tempos idos, sob a lente de uma vida que pode conter outras vidas. Abrem desdobramentos histórico-biográficos insuspeitados, em torno de um ou mais escritores, tanto quanto podem evidenciar processos de produção e consumo das suas obras, ficcionais ou não. São instâncias de poder, porque detêm – e a palavra é intencional – a posse e, em consequência, a circulação dos suportes em que os traços de vidas e de livros, bem como dos modos de produção neles presentes, se tornam materiais e tangíveis.

Por essa característica ambivalente, que lhes permite abertura e fechamento, os acervos literários representam uma área específica do campo literário, que se encontra em posição subordinada no campo do poder dele, sendo este o espaço de

[1]Artigo derivado da conferência de abertura da I Jornada Geraldo França de Lima, coordenada por Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, na Universidade Federal de Uberlândia, no dia 28 de outubro de 2014.

relações de força cujos agentes ou cujas instituições possuem o capital necessário para garantir posições dominantes econômica ou culturalmente, como o concebe Bourdieu (1996, p. 247). Criar, industrializar, comerciar, divulgar e adquirir e/ou ler obras literárias envolve uma miríade de elementos e estágios cuja persistência na história, seja do livro ou da literatura, pode estar a cargo de um acervo.

A dependência ou a autonomia relativa do campo literário no interior de seu próprio campo de poder emerge em processos históricos complexos, em que se alternam os momentos de subserviência aos que têm em mãos o capital simbólico por sua posição na sociedade – mecenas, nos regimes aristocráticos, editores, nos regimes democráticos – e erupções de independência, nos movimentos da arte pela arte ou das vanguardas, em que o interesse pela retribuição monetária ou até por reconhecimento é substituído por posições de oposição ao *status quo*.

Nessa alternância, o surgimento de instituições de guarda ou de preservação das obras literárias, ou de histórias de vida(s) a elas associadas, remonta talvez à Biblioteca de Alexandria, fundada por Ptolomeu II no século III a.C., cuja ambição era adquirir cada um dos manuscritos produzidos no mundo conhecido, catalogá-los e comentá-los. Embora as versões de que teria sido destruída acidentalmente por um incêndio maior, determinado por Júlio César ou a mando do califa Amr ibn al-As, já tenham sido desautorizadas, a biblioteca ficou no imaginário ocidental como o grande repositório do saber antigo, em boa parte perdido e lastimado, gerando a noção de que a civilização moderna deveria preocupar-se com sua memória cultural para não seguir pelo mesmo caminho.

A criação das grandes bibliotecas nacionais a partir do século XVIII, com a tarefa de conservar e controlar o patrimônio bibliográfico produzido nos nascentes Estados-nação, determinou

gradualmente a formação de arquivos para depósito de documentos legais e históricos e de coleções privadas que não podiam ser considerados manuscritos, incunábulos ou livros. Operavam como seções de acesso restrito, com o fim principal de preservação, destinadas ao uso de especialistas.

De seções de bibliotecas, como ainda hoje se encontram em quase todos os países, os arquivos passaram a instituições independentes, quando razões políticas ou científicas requereram espaços mais amplos e divisão interna para fins organizacionais. Os chamados Arquivos Nacionais, depositários dos documentos administrativos do estado, e os Arquivos Históricos ou Histórico-Geográficos, desenvolvidos por historiadores e naturalistas desde o século XIX, foram adquirindo estatuto de órgãos de guarda, regulamentados e submetidos a métodos de racionalização, sob gerências que, antes amadoras, no século XX tornaram-se especializadas na figura do arquivista, distinguido do bibliotecário por habilidades específicas na classificação, no arquivamento e na restituição dos documentos neles encerrados.

A denominação acervo literário vem de um desejo de distinguir as instituições que abrigam documentos de escritores da imagem associada a arquivos. Em geral, arquivos são encarados como imobilistas, em deterioração (no Brasil), e submetidos àquela autoritária personagem que Derrida chamou de arconte (2001) e que mais impede do que dá acesso à documentação arquivada. Com o avanço das pesquisas documentais mundo afora, nos diversos campos das Ciências Humanas na segunda metade do século XX, coleções voltadas à vida e à oficina do escritor começaram, com certo atraso, a receber uma atenção que antes não lhes era conferida. Afinal, os estudos literários, dos anos 1950-1960 em diante, haviam se dirigido para o texto em si, em sua imanência, e só por volta

dos anos 1970, com o advento do pós-estruturalismo e com o desenvolvimento da crítica genética na França, os processos de criação literária vieram à frente da cena da pesquisa em Letras.

No Brasil já havia arquivos literários estabelecidos, tais como os da Fundação Casa de Rui Barbosa (1928), cujo Arquivo-Museu de Literatura Brasileira data de 1972, ou os da Fundação Joaquim Nabuco (1949) e do Instituto de Estudos Brasileiros da USP (1962), para mencionar os órgãos de maior tradição na guarda de documentos, ao lado da Biblioteca Nacional. Todavia, a pesquisa que ali se fazia era de caráter filológico ou histórico, de modo que as inúmeras possibilidades de trabalho que uma outra concepção de coleção documental poderia desdobrar ainda estavam em estado nascente.

Note-se que a instituição arquivo literário já se inseria, como ainda o faz, numa subárea do campo literário, tentando ocupar uma posição de prestígio que não lhe era conferida. Uma reformulação conceitual se fazia necessária para que fosse levada a sério. Ocorreu que, diante do legado de dois escritores após sua morte, Guimarães Rosa e Erico Verissimo, a ideia de modificar a noção de arquivo foi se gestando. Do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) e do Compreensão e Processamento da Leitura (CPL/PUCRS), dois projetos de pesquisa, em novo modelo, para além do simples arquivismo, foram submetidos ao CNPq, com êxito. Daí a pesquisa propriamente literária de documentos passou a expandir-se, de modo que hoje existem acervos de escritores (alguns ainda chamados de arquivos) em diversos estados da Federação, ativos e produtivos e em pé de igualdade com seus congêneres no exterior, de tradição mais remota.

A formação e a disseminação gradativa de arquivos e/ou acervos dedicados à literatura não se desenvolveu sem conflitos entre o campo literário e outros campos, com suas lógicas

próprias, quanto a relações de poder. Em primeiro lugar, no campo biblioteconômico, as bibliotecas e os seus arquivos sentiam como parte sua a preservação de documentos, seguras de deter a melhor tecnologia para a tarefa. Em segundo lugar, no campo burocrático, o Estado, como custódio da memória documental, não via relevância em atribuir verbas para a criação e manutenção de arquivos tão especializados. Por outro lado, no interior do campo literário, os estudiosos de literatura, mais voltados para o texto, abriam outra espécie de disputa: bastavam-lhes as obras. Considerar etapas precedentes ou posteriores ao texto parecia desviar o prazer deste. Como pondera um crítico inglês:

> Nosso fascínio pelos manuscritos de um autor e pelo desenvolvimento de seus textos é um fenômeno relativamente recente, que, embora tenha começado no século XIX, acelerou-se como ortodoxia só nos últimos cinquenta anos. Para uma sensibilidade pré-século XX, ou, na verdade, até hoje, em muitos países do mundo, os manuscritos de um autor são considerados de pequeno interesse, porque tudo o que de fato importa é o que o escritor finalmente escolhe publicar (Gekoski, 2011, tradução minha).[2]

O avanço dos estudos literários para além do texto e a necessidade crescente de divisão de tarefas implícita no modelo de sociedade atual, em que nichos especializados de produção e consumo surgem como indispensáveis para a sobrevivência num mercado cada vez mais competitivo, levaram à setorização

---

[2]Our fascination with an author's manuscripts, and the development of his texts, is a relatively recent phenomenon, which though it begins in the 19th century, has accelerated into orthodoxy only in the last 50 years. To a pre-20th century sensibility, or indeed, in many countries of the world to this day, an author's manuscripts are regarded as of little interest, because all that really matters is what the writer finally chooses to publish (Gekoski, 2011).

da pesquisa também no campo literário. O advento de investigações multi ou transdisciplinares, ultrapassando as divisões tradicionais (teoria, crítica, história, sociologia e comparatismo), trouxe intersecções produtivas com outros campos, como o da Psicanálise, o da Filosofia, o da Antropologia, o dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, tornando a presença da memória como algo que não poderia ser diminuído.

Memória acarreta dimensões subjetivas e coletivas, com repercussões em várias áreas disciplinares, mas requer rastros materiais que permitam a recuperação do passado, remoto ou recente. É nesse momento de valorização dos elementos memoriais – devido talvez à atual velocidade de passagem dos eventos, à sua fungibilidade – que os acervos literários adquirem seu estatuto de guardiões dos vestígios do sistema da literatura e passam a ter alguma significação no campo literário.

Convém salientar que a especificidade do acervo literário não está naqueles elementos constitutivos que compartilha com os arquivos tradicionais, quais sejam higienização, acondicionamento, catalogação, arquivamento, atendimento ao usuário. O que o diferencia é o modo de organização dos documentos, um sistema afeiçoado segundo as exigências da pesquisa literária e não simplesmente histórica, filológica ou biográfica, na versão positivista, advinda do século XIX, que ainda vigora em certos centros de memória.

Para fazer frente às exigências dos estudos literários, um acervo precisa considerar as categorias implicadas no ofício de escritor. O trabalho da escrita não se reduz à concepção das ideias, nem à sua inscrição no papel ou na tela do computador. Requer um repertório de conhecimentos prévios auferidos por meio de leituras ou da educação formal, a formação de valores sociais e pessoais, a aprendizagem do uso dos instrumentos de escrita (papel e pena ou lápis ou caneta, máquina de escrever,

computador ou *tablet*), a intenção e motivação subjetiva para escrever, o domínio da gramática dos gêneros. A par disso, há a inserção de classe social, a participação em grupos interessados em cultura, a circulação em ambientes orientados para o livro, o acesso a críticos e editores, um relacionamento com o público e o mercado, enfim, a ocupação de diversas posições no campo literário e certa consciência – ou, quem sabe, inconsciência – das relações que este estabelece com seu campo de poder.

O caminho inverso também necessita ser percorrido. Não há escritor sem um contexto histórico, cujo horizonte temporal e espacial é móvel e instável. Na categoria tempo, aspectos como gêneros emergentes e em declínio, autores precedentes e contemporâneos, séries literárias em desenvolvimento paralelo desigual, estilos de época a serem adotados, rejeitados ou recriados, acontecimentos coetâneos, de ordem social, política e econômica, avanços e retrocessos da indústria cultural e da formação de públicos, tudo se inter-relaciona com aquele que escreve e deve tomar decisões. Na categoria espaço, há as injunções territoriais e topográficas, o assentamento no campo ou na cidade, os deslocamentos espontâneos ou forçados, a pertença a uma ou outra nação e a uma ou mais culturas, à maioria ou a alguma minoria, com seus efeitos. Igualmente contam as relações de proximidade ou distância, laços familiares, grupais, classiais, a convivência com as instituições econômicas, como a indústria editorial, as redes de distribuição e de livrarias, a mídia, e com as instituições sociais, como as amizades, a escola, a Igreja, a crítica, além das instâncias políticas, com suas ideologias e seu jogo de interesses. Também aqui, o relacionamento do escritor com seu entorno físico, material e moral traz marcas em sua produção e produtividade.

Avaliando a quantidade de elementos que advêm das dimensões temporais e espaciais da escrita e da atuação pessoal

do escritor, é fácil deduzir que o número de documentos de um acervo literário é sempre passível de expansão, porque não só inclui aqueles legados por herança ou doação, mas os que os gestores da instituição foram recebendo ou coletando de outras fontes. Deve-se lembrar de que a literatura não se esgota na figura do escritor. Os textos e suas vicissitudes, rasuras, variantes e correções – que a Filologia bem acompanha, mas a crítica genética também – implicam o outro lado da escrita, o daqueles que lhes dão suportes concretos, no livro ou em outra mídia, e os que os tornam vivos, os leitores. No plano da produção editorial, os acervos literários podem conter mensagens de editores, aceitando ou recusando obras, providenciando traduções, enviando prestações de contas, projetos de *design* de capas e miolos, provas para revisão, cartazes de propaganda, convites de lançamento, assim como exemplares de cada edição das obras ou de suas traduções. No plano da recepção, os acervos literários consignam antes de tudo os pronunciamentos dos leitores, leigos ou especialistas, em cartas ou outros impressos, recortes de imprensa com resenhas, ensaios críticos em periódicos ou revistas e livros, testemunhos orais gravados, trabalhos escolares, toda uma fortuna crítica acumulada ao longo do tempo e sempre aberta a novas contribuições.

Pela natureza heterogênea que deriva da multiplicidade de documentos que o sistema literário gera, os acervos literários necessitam de uma ordenação que proporcione a pesquisa de forma eficiente e transversal. Há diversas interpretações sobre a recuperação das informações documentais, que no período de consolidação dos acervos atendia mais às condições físicas de manuseio e classificação, através de arquivos, fichas e catálogos, mas que hoje tem sido grandemente facilitada pelos recursos informáticos. Todavia, a obsolescência dos programas computacionais, bem como as dificuldades de adoção de uma

normalização internacional, acessível a todos os interessados, em escala mundial, recomendam a manutenção do acervo físico, lado a lado com sua réplica virtual. Há que observar que, também nesse âmbito, existem disputas sobre a viabilidade e durabilidade de um ou outro, determinando um jogo de interesses econômicos e acadêmicos nem sempre negociável entre os proprietários dos documentos, as instituições gestoras e os usuários.

Uma proposta de organização de um acervo literário deveria pautar-se pela coerência entre as atuais necessidades de pesquisa e os materiais documentais disponíveis. Poder-se-ia pensar em séries ou categorias de itens conforme a diversidade de possibilidades de investigação que possam ser correlacionadas entre si. O ponto de partida seriam o que se pode chamar, com Gérard Genette (1982), de prototextos, aqueles que precedem o texto impresso, privilegiando os *originais*, manuscritos ou datiloscritos, bem como textos impressos e revistos à mão pelo autor, referentes apenas a suas produções verbais em estágio de elaboração final ou versão definitiva, não abrigando esboços ou roteiros (salvo no caso de obras inacabadas). Trata-se da documentação mais preciosa, passível de alcançar altos preços em leilões de manuscritos. Ela seria complementada por uma série intitulada *esboços e notas*, reunindo material fragmentário – ideias, roteiros, ensaios provisórios, mementos – encontrado em cadernos de apontamentos ou em folhas soltas, de caráter verbal predominante, anotado de próprio punho pelo autor ou por ele datilografado; e por outra de *ilustrações*, com originais e/ou reproduções por qualquer meio de trabalhos do autor vinculados às artes plásticas, mesmo tentativas ou meros esboços, bem como marginália desenhada ou arabescos isolados ou pertencentes a textos em que a linguagem verbal não seja predominante. Esses seriam

os documentos mais aptos para analisarem-se os processos de criação literária.

Como um escritor não se vale apenas do que sua criatividade lhe propicia, uma série importante seria a da sua *biblioteca*, com todos os livros, as revistas e os folhetos pertencentes ao conjunto formado pelo escritor durante sua vida, muitos assinados e anotados de próprio punho, excetuando-se as obras do autor ou sobre ele, que seriam contempladas em outras categorias. Forneceria elementos para a pesquisa de intertextualidades, bem como para suplementar, em forma de dados para consulta, a elaboração da obra.

Em certos acervos, o escritor pode ter colecionado obras de arte numa pinacoteca doméstica. Essa série, *de objetos de arte*, levaria em conta obras de artes visuais em geral, pinturas, gravuras, esculturas, tapeçarias, pertencentes à coleção do autor ou relacionadas com sua produção literária, doadas por amigos, por artistas ou por outros escritores ou adquiridas. Poderia ser estudada para verificar preferências estéticas do escritor, adaptações de sua obra, atendendo tanto ao lado da criação quanto ao da recepção.

Outra série fundamental seria a da *correspondência,* incluindo cartas recebidas ou enviadas pelo escritor, bem como cartas de outrem a ele referentes. A correspondência assim colecionada permite o acesso à subjetividade e à intimidade do autor, podendo suprir dados históricos e sociológicos suplementares à sua obra, além da reação de leitores de todas as nuances ideológicas e culturais. Relaciona-se à biografia, à história literária, à história cultural, à história das trocas literárias, à evolução da literatura e de seus gêneros, aos processos de recepção e de produção, à história geral e política, sendo a mais rica de possibilidades de pesquisa.

Do ponto de vista da atuação sociocultural do autor e de sua recepção, poderia constituir-se uma série de *publicações na imprensa*, que conteria apenas textos publicados pelo autor ou sobre ele, de ordem jornalística (inclusive resenhas de livros), e outra de *comprovantes de crítica*, em que estariam trabalhos críticos (não resenhas) publicados em livros, separatas, periódicos acadêmicos ou magazines comerciais, bem como em jornais, nacionais e estrangeiros, remetidos ao escritor ou à sua família por seus autores ou casas editoras, ou também coletados ou adquiridos. Essa fortuna crítica se torna matéria primordial para estudos sobre canonização. Para a memória visual e auditiva, haveria uma série de *documentos audiovisuais,* que apresentaria fotografias, negativos ou reproduções impressas de fotografias mostrando o escritor, as pessoas ou os locais a ele relacionados, bem como as fotografias de autoria do mesmo. Incluiria também filmes cinematográficos, mudos ou sonoros, fitas de vídeo, fitas de áudio, diapositivos (*slides*), discos, disquetes, CDRs, *pen drives* e qualquer material audiovisual. Seu propósito seria traçar itinerários sociais, deslocamentos geográficos ou culturais, encontros com figuras histórico-literárias, preferências musicais ou cinematográficas, registrando pessoas e locais.

No espectro da recepção, uma *memorabilia* ofereceria material relacionado com a memória da vida literária ou pessoal do escritor, tal como prêmios, diplomas, medalhas, títulos e outras distinções recebidas, lembranças de viagens, de amigos ou admiradores, homenagens oficiais e particulares, em vida ou *in memoriam,* contribuindo para estudos biográficos e de recepção. Seria secundada por *comprovantes de adaptações,* atestando a existência de iniciativas adaptativas, em qualquer linguagem das várias artes ou mídias, de obras do escritor, podendo abranger cartazes, programas de espetáculos,

fotografias ou outro material audiovisual. Também aqui os estudos recepcionais encontrariam dados significativos.

Do ponto de vista mais estritamente editorial, poderia haver uma série de *comprovantes de edição* das obras do escritor, subdividida em edições nacionais e estrangeiras, sendo classificada em subséries tais como livros, folhetos e separatas. Essa série seria completada por documentos de *história editorial*, com toda espécie de comprovantes referentes ao processo editorial das obras do escritor, tais como provas, fotolitos, artes-finais, esboços de capas, etc., bem como da trajetória comercial de sua obra, documentada por contratos, prestações de contas ou estatísticas. Essas duas séries poderiam fornecer um quadro da atividade editorial em torno do escritor, e a primeira poderia esclarecer sobre os chamados peritextos (Genette, 1987), localizando prefácios, posfácios, orelhas, capistas, ilustradores, não só iluminando processos de fabricação e promoção do livro, mas historiando-os.

Todavia, um escritor não é apenas feito de seus textos, prototextos, peritextos ou intertextos. Teve ou tem uma *vida* a ser documentada. Essa série preservaria toda a documentação relacionada à existência histórica do autor que possa servir de subsídio a biografias: documentos pessoais, lembranças e dados sobre suas atividades profissionais, artísticas, editoriais e culturais, não cabíveis nas demais categorias.

Para finalizar, um acervo deveria também considerar a obra imaterial do escritor, para além de seus vestígios físicos. Essa categoria aparece por último porque não teria documentos, mas um fichário referido às produções intelectuais do autor, de ficção e não ficção, independente de edições, descrevendo suas características individuais, do ponto de vista da temática e da estrutura. Possibilitaria, por um processo de cruzamento,

a reconstituição do histórico das edições e adaptações de cada título, remetendo às classes correspondentes.

Parece indispensável organizar igualmente uma *memória do acervo*, com documentos atinentes às atividades desenvolvidas, à composição das equipes de pesquisa, abrangendo relatórios, comprovantes de exposições documentais realizadas e eventos promovidos, bem como publicações sobre o acervo, como meio de confirmar o trabalho e dar crédito a quem o executou. O trabalho de acervo é em geral silencioso e demorado, com raros momentos de publicidade. Convém registrá-lo para que seja socialmente valorizado.

Apesar da característica reservada de um acervo literário, já que os itens materiais não podem ser manipulados sem precauções de preservação, sua posição no campo literário pode ser a de um poder sobre a pesquisa, limitando acessos e configurando certa sacralidade indesejável. Manejar essas posições conflitantes, que podem emergir de incompreensões diante de normas, de pressões dos proprietários dos direitos autorais, mas também de excessos de rigor – ou de desleixo – dos envolvidos no funcionamento do acervo, é talvez a tarefa mais difícil do gestor.

De outra perspectiva, o acervo, como subárea do campo literário, pode sofrer injunções de uma lógica externa, arquivística e imobilista, socialmente distintiva para o agente ou a instituição que detém a posse, ou de caráter apenas mercantil, em ambos os casos limitando a liberação de suas potencialidades enquanto capital simbólico.

Se os acervos desejam firmar posições no campo literário, convém que os gestores e os acervistas valorizem a pesquisa, sem descuidar da preservação de seus documentos. É essencial conservar, mas de nada vale um acervo que se fecha, ou que se torna motivo de mais-valia institucional. A memória literária não é individualista, mas pertence à coletividade e para ela é

que deve se voltar, tendo em vista que o trabalho de acervo é um dos fatores substanciais da permanência do escritor ao longo do tempo e deve atuar constantemente como um capital cultural produtivo de novos conhecimentos, ultrapassando a barreira do tempo e atingindo várias gerações.

Referências

AGUIAR FILHO, Adonias. O Senhor Embaixador. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, p. 101-102, set.- out. 1965.

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*: a arte holandesa no século XVII. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da USP, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAKTHIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BARTHES, Roland *et al*. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O Senhor Embaixador: entre a ficção e a história. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 2, n. 3, nov. 1996.

BEHDAD, Ali. *Belated travelers*: Orientalism in the age of colonial dissolution (post-contemporary interventions). Durham, NC: Duke University Press, 1999.

BENJAMIN, Walter. *One-way street*. London: NLB, 1978.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. *In:* BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERTASO, José Otávio. *A Globo da Rua da Praia*. 2. ed. São Paulo: Globo Livros, 2012.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

BHABHA, Homi K. *The location of culture*. London: Routledge, 1994.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORDINI, Maria da Glória. *Manual de organização de acervos de escritores*. Porto Alegre: [*s. n.*], [ca. 2020].

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Lisboa: Presença, 1996.

CALAGE, Eloí. "O Senhor Embaixador" começa como uma comédia e tem um fim trágico. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22 maio 1965.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Prezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1996.

CESAR, Guilhermino. Erico Verissimo e a historicidade. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 de jan. 1976. Caderno de Sábado.

CESAR, Guilhermino. Poesia sem data. *In:* CAMPOS, Maria do Carmo (org.). *Caderno de sábado*: páginas escolhidas – Guilhermino Cesar. Caxias do Sul: EDUCS, 2008. p. 163-165.

CLARKE, Marion Turner. Two novels about the world of diplomacy. *The Evening Sun*, Baltimore, 6 Apr. 1967. Col. Books in Review. ALEV 09g0038-1967.

CORRÊA, Nereu. O Senhor Embaixador: uma abertura para o romance ecumênico. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1968. Caderno de Sábado.

COSTA, Fabrício. *O papel social do escritor e a sociedade no papel em Erico Verissimo*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Morais. *Literatura de viagens*: dois escritores viajantes, duas formas de percepcionar a realidade e de viver a experiência da viagem. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade do Porto, Porto, 2009.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Acervos, história da literatura e educação. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, nov. 2002.

D'AGUIAR, Rosa Freire. Erico Verissimo: um solo de clarineta. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1111, p. 30-36, 4 ago. 1973.

DERRIDA, Jacques. Entretiens avec Jean-Louis Houdebine et Guy Scarpetta. *In:* DERRIDA, Jacques. *Positions*. Paris: Éditions de Minuit, 1972a.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo:* uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972b.

DOLLAR, Charles M. *The impact of information technologies on archival principles and practices: some considerations*. Washington, DC: National Archives and Records Administration, 1990. Cópia eletrostática.

DORNELES, Gisele Rocha. *Paisagem e viagem em Guilhermino César e Charles Baudelaire*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

DOS PASSOS, John. *O grande capital*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Trilogia U.S.A.: v. 1, 1919 (1989); v. 2, Paralelo 42 (1987); v. 3, O grande capital (1999).

EGGERT, Paul. Textual product or textual process: procedures and assumptions of critical editing. *In:* COHEN, Philip (ed.). *Devils and angels*: textual editing and literary theory. Charlottesville: University Press of Virginia, 1991.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Las literaturas como bienes y como herramientas. *In:* VILLANUEVA, Dario; MONEGAL, Antonio; BOU, Enric (org.). *Sin fronteras*: ensayos de Literatura Comparada em homenage a Claudio Guillén. Madrid: Castalia, 1999. p. 27-36.

FRANTZ, Maria Helena Zancan. O processo de desumanização de Gabriel Alvarado em O Senhor Embaixador. *Travessia,* EDUFSC, v. 5, n. 11, jul.- dez. 1985. ALEV 09a0203-1989.

FRESNOT, Daniel. *O pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Graal, 1977. ALEV 09a0245-1977.

GEKOSKI, Rick. Why literary archives are like monkfish. *The Guardian*, London, 21 jan. 2011. Disponível em: http://www.theguardian.com/books/booksblog/2011/jan/21/literary-archives. Acesso em: 12 set. 2014.

GENETTE, Gérard. Introduction *à l'architexte*. *In:* GENETTE, Gérard; JAUSS, Hans Robert; SCHAEFFER, Jean-Marie. *Théorie des genres*. Paris: Seuil, 1986.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*: la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.

GERBI, Antonello. *O novo mundo*: história de uma polêmica (1750-1900). Tradução de Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMES, Renato Cordeiro. Acervos literários: implicações sobre a teoria e o ensino de literatura ou a sedução do arquivo. *In:* 5º ENCONTRO NACIONAL DE ACERVOS LITERÁRIOS BRASILEIROS: ACERVOS, HISTÓRIA E TEORIA LITERÁRIA: REPERCUSSÕES SOBRE O ENSINO DE LITERATURA, 2001, Porto Alegre. *Anais...*[...]. Porto Alegre: PUCRS, 2001. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 95-104, nov. 2002.

GROSSMAN, William L. Outlaw with a problem; outlaw's problem. *The New York Times Book Review,* Apr. 21, 1963.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HAYMAN, David. *Re-forming the narrative*: towards a mechanics of modernist fiction. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura.* São Paulo: Editora 34, 1996. v.1.

ISGOROGOTA, Judas. Resenha. *A Gazeta,* Rio de Janeiro, p. 9, 3 jun. 1965.

JAMESON, Fredrick. *Postmodernism or, The cultural logic of late capitalism.* Durham: Duke University Press, 1991.

JARDIM, José Maria. As novas tecnologias da informação e o futuro dos arquivos. *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 251-260. Acessível em: http://www.uel.br/pessoal/jneto/arqtxt/novastecnologiasJNETO.pdf. Acesso em: 12 abr. 2012.

JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação.* Lisboa: Veja, 1992.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. Le texte littéraire: non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle? *Texte, Revue de Critique et de Théorie Litteraire*: l'Autoreprésentation: Le Texte et sés miroirs, n. 1, p. 27-50, 1982.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRISTEVA, Julia. O *texto do romance:* estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

LAJOLO, Marisa. Erico Verissimo: uma trajetória rara na tradição brasileira. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 20, p. 165-176, 1987.

LÉVI-STRAUSS, Claude. [21–]. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Claude_L%C3%A9vi-Strauss. Acesso em: 04 jun. 2020.

LIMA E SILVA, Márcia Ivana de. A polifonia em O Senhor Embaixador. *Letras de Hoje*, EDIPUCRS, v. 27, n. 1, mar. 1992.

LISBOA, Karen Macknow. *Mundo novo, mesmo mundo*: viajantes de língua alemã no Brasil (1893-1942). São Paulo: Hucitec, 2011.

LUCAS, Fábio. Compromisso social em Incidente em Antares. *In:* BORDINI, Maria da Glória (org.). *Caderno de pauta simples*: Erico Verissimo e a crítica literária. Porto Alegre: IEL, 2005.

LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1968.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa: Estampa, 1971.

MARTINS, Cyro. Meio chegado, meio distante do amigo Erico. *In:* MARTINS, Cyro. *Rodeio*. Porto Alegre: Movimento, 1976. ALEV 09a0262-1976.

MARZOLA, Norma. Erico Verissimo: falou e disse. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1026, p. 38-47, 18 dez. 1971.

McGANN, Jerome J. Literary pragmatics and the editorial horizon. *In:* COHEN, Philip (ed.). *Devils and angels*: textual editing and literary theory. Charlottesville: University Press of Virginia, 1991.

McLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *The medium is the massage.* New York: Bantan Books, 1967.

MILLS, Sara. *Discourses of difference:* an analysis of women's travel writing. London: Routledge, 1991.

NEY, José. Reforma de caráter é mais urgente para salvar o Brasil. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 1963.

NOGUEIRA, João Pontes; MESSARI, Nizar. *Teoria das relações internacionais.* Rio de Janeiro: Campus, 2005.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem.* Porto Alegre: L&PM, 2009.

PLATO. *The dialogues of Plato.* Translated by B. Jowett. New York: Random House, [1937]. 2 v.

PRATT, Mary Louise. *Imperial eyes*: travel writing and transculturation. London: Routledge, 1992.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Phileas Fogg: Josué Guimarães viaja na crônica em jornal.* 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

RIBEIRO, Maria Aparecida; BALBUENO, Luciana Haesbaert. *Erico Verissimo em terras de Portugal*: a viagem de 1959. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RINALDI, Lucinéa. *Cronistas de viagem e viajantes cronistas*: o pêndulo da representação no Brasil Colonial. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – FFLCH, Universidade de São Paulo, 2007.

ROCHE, Jean. Incidente em Antares: o romance de um moralista. *In:* BORDINI, Maria da Glória (org.). *Caderno de pauta simples*: Erico Verissimo e a crítica literária. Porto Alegre: IEL, 2005.

SABINO, Fernando; NEVES, David. *Carlos Drummond de Andrade, fazendeiro do ar.* [ca.1972]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UP66vBqmiNE. Acesso em 7 de set. 2010.

SACRAMENTO, Ozana Aparecida. *Viajando por terras portuguesas*: um estudo de *Janelas Verdes*, de Murilo Mendes, e *Viagem a Portugal*, de José Saramago. 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SAID, Edward. The return to Philology. *In: Humanism and democratic criticism.* New York: Columbia Univ. Press, 2004.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória.* Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHLEE, Aldyr Garcia. Abertura. *In:* LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos e lendas do sul.* Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Editora Unisinos, 2006.

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América.* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

TYLER, Dorothy. This Latin Ambassador has a message for us. *The Detroit News*, Detroit, 9 Apr. 1967. ALEV 09g0018-1967.

VERISSIMO, Erico. *A liberdade de escrever*: entrevistas sobre literatura e política. Porto Alegre: Globo, 1999. (LIB).

VERISSIMO, Erico. *Breve história da literatura brasileira.* Tradução de Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1995.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005. (ANT).

VERISSIMO, Erico. João Raimundo. *In:* VERISSIMO, Erico. *Um certo Henrique Bertaso: Artigos diversos*. 9. ed. São Paulo: Globo, 1996.

VERISSIMO, Erico. *O resto é silêncio*. Prefácio do Autor. Porto Alegre: Globo, 1971. (RES).

VERISSIMO, Erico. *O Senhor Embaixador*. Porto Alegre: Globo, 1981. (EMB).

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento:* O continente. São Paulo: Companhia das Letras 2004. v. 1 e 2. (CON1 e CON2).

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a. v. 1. (SOL1).

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b. v. 2. (SOL2).

VERISSIMO, Erico. *Um certo Henrique Bertaso*: pequeno retrato em que o pintor também aparece. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (BER).

VEYNE, Paul Marie. *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 3. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.

WARREN, Michelle R. Introduction: relating Philology, practicing Humanism. *PMLA*, v. 125, n. 3, p. 283-288, mar. 2010.

WAUGH, Patrícia. *Metafiction*: the theory and practice of self-conscious fiction. London: Methuen, 1984.

WILLEMART, Philippe. Crítica Genética e história literária. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, nov. 2002.

WILLEMART, Philippe. Os processos de criação na escritura na arte e na psicanálise. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução de Enrique Tierno Galván. Madrid: Alianza, 1973.

ZILBERMAN, Regina. Autoria e condições materiais de produção literária: institucionalização de autoria e reificação do autor. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, nov. 2002.

ZILBERMAN, Regina. “Minha theoria das edições humanas”: Memórias póstumas de Brás Cubas e a poética de Machado de Assis. *In:* ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice; BORDINI, Maria da Glória; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *As pedras e o arco*: fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 17-117.

ZILCOSKY, John (ed.). *The poetics and politics of modern journey*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.

Acervo Literário de Erico Verissimo

Biblioteca de Erico Verissimo

BASHÔ, Matsuo. *Poems.* [16–]. ALEV 13a1023-1954.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal.* Paris: Calmann-Lévy, 1925. ALEV 13c0107-1925.

BEAUVOIR, Simone. *Les mandarin.* [19–]. ALEV 13a0172-1964.

FUENTES, Carlos Fuentes. *La región más transparente.* 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica; Letras Mexicanas, 38, 1960. ALEV 13a0304-60.

REVISTA L’ILLUSTRATION. 1907. ALEV 13a0007-1907.

Correspondência

VERISSIMO, Erico. [Carta]. Destinatário: Herbert Caro. [*S. l.*], 31 mar. 1955. 1 carta arrolando compromissos e conferências. Localizada no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 02a0077-1955.

VERISSIMO, Erico. [Carta]. Destinatário: Henrique Bertaso. [*S. l.*], 8 nov. 1943. 1 carta com sugestões de traduções e menção a conferências. Localizada no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 02a0008-1943.

VERISSIMO, Erico. [Carta]. Destinatário: Henrique Bertaso. [*S. l.*], 20 mar. 1944. 1 carta com sugestões de traduções, menção a conferências e recepções. Localizada no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 02a0010-1944.

VERISSIMO, Erico. [Cartão postal]. Destinatário: Maurício e Luiza Rosenblatt. Alemanha, 6 mai. 1968. 1 cartão postal da Alemanha. Localizado no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 02a0299-1968.

VERISSIMO, Erico. [Carta]. Destinatário: Fernando Garcia. [*S. l.*], 13 mar. 1974. 1 carta. Localizada no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 02a0155-1974.

VERISSIMO, Erico. [Carta]. Destinatário: Maurício Rosenblatt. [*S. l.*], 19 de out. 1965. 1 carta. Localizada no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 02a0523-1965.

VERISSIMO, Erico. [Carta]. Destinatário: Tia Iracema. [*S. l.*], 17 de março de 1964. 1 carta. Localizada no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 02a0331-1964.

VERISSIMO, Erico. [Carta]. Destinatário: Tia Iracema. [*S. l.*], 26 de maio de 1964. 1 carta. Localizada no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 02a0332-1964.

VERISSIMO, Erico. [Carta]. Destinatário: Tia Iracema. [*S. l.*], 1965. 1 carta. Localizada no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 02a0484-1965.

VERISSIMO, Erico. [Carta]. Destinatário: Tia Iracema. [*S. l.*], 21 de junho de 1965. 1 carta. Localizada no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 02a0588-1965.

Documentos iconográficos

ERICO Verissimo ao ar livre com alunas do Mills College, numa Summer Session. Califórnia. 1944. 1 fotografia. Localizada no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 06a0154-1944.

ERICO Verissimo com o professor Christoph Morley, no *campus* da Universidade da Califórnia em Berkeley. Califórnia. 1943. 1 fotografia. Localizada no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 06a0080-1943.

ERICO Verissimo em conferência em São Paulo, com plateia lotada. São Paulo. 1940a. 1 fotografia. Localizada no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 06a0027-1940.

ERICO Verissimo em festival no México. México. 1955. 1 fotografia. Localizada no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 06a0233-1955.

ERICO Verissimo em seu gabinete na sede da União Pan-Americana, em Washington. 1 fotografia. Washington. 1953. 1 fotografia. Localizada no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 06a0197-1953.

ERICO Verissimo na calçada de sua residência na Califórnia, EUA. Califórnia. 1941. 1 fotografia. Localizada no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 06a0049-1941.

ERICO Verissimo numa conferência no salão da Sociedade Sul-Rio-Grandense de São Paulo, no palácio Trocadero. São Paulo. 1940b. 1 fotografia. Localizada no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 06a0025-1940.

ERICO Verissimo, Mafalda e Lydia Besouchet diante de ruínas de um templo grego. Grécia. 1962. 1 fotografia. Localizada no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 06a0440-1962.

Esboços e notas

VERISSIMO, Erico. *Anotações de pesquisa do autor para A hora do sétimo anjo.* 1970. Manuscrito. Caderno de notas localizado no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 04a0029-1970.

VERISSIMO, Erico. *Esboço do autor: Dança com máscaras.* 1970. Manuscrito. Caderno de notas localizado no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 04a0007-1970.

VERISSIMO, Erico. *Esboços de A hora do sétimo anjo, após a publicação de Incidente em Antares.* 1972. Manuscrito. Caderno de notas localizado no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 04a0028-1972.

VERISSIMO, Erico. *Esboços de O resto é silêncio.* 1942. Manuscrito. Caderno de notas localizado no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 04d0088-1942.

VERISSIMO, Erico. *Esboços de O Senhor Embaixador, mapa de Sacramento.* 1963. Manuscrito. Caderno de notas localizado no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 04d0067-1963.

VERISSIMO, Erico. *Esboços de O Senhor Embaixador.* 1965. Manuscrito. Caderno de notas localizado no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 04d0068-1965.

VERISSIMO, Erico. *Esboços iniciais de Dança com máscaras/Incidente em Antares.* 1969. Manuscrito. Caderno de notas localizado no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 04a0006-1969.

VERISSIMO, Erico. *Notas sobre O Senhor Embaixador.* 1961. Manuscrito. Caderno de notas localizado no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 04a0020-1961.

VERISSIMO, Erico. *Notas para a elaboração de O resto é silêncio.* 1942. Roteiro localizado no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 04f0048-1942.

VERISSIMO, Erico. *Primeiro esboço de A hora do sétimo anjo.* Manuscrito. Caderno de notas, também usado para Incidente em

Antares. Localizado no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 04a0024-1970.

VERISSIMO, Erico. *Primeiros manuscritos de A hora do sétimo anjo.* 1975. Folhas soltas localizadas no Acervo literário de Erico Verissimo. ALEV 04f0082-1975.

VERISSIMO, Erico. *Projeto e esboços de Dança com máscaras ou Episódio, primeiros vestígios de Incidente em Antares.* 1967. Manuscrito. Caderno de notas localizado no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 04a0007-1967.

VERISSIMO, Erico. *Prototextos de A hora do sétimo anjo.* 1975. Localizado no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 01a0006-1975.

VERISSIMO, Erico. *Sinopse de O resto é silêncio e notas sobre criação.* 1975. Localizado no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 04f0082-1975.

Ilustrações

VERISSIMO, Erico. *Desenho de próprio punho da paisagem da cidade de Nazaré, nos originais de Israel em abril.* 1969. Il. localizada no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 05b0034-1969 e ALEV 01e0024-1996.

Originais

VERISSIMO, Erico. *Excertos dos originais do autor: A Hora do Sétimo Anjo.* 1975. Manuscrito. Caderno de notas localizado no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 01a0006-1975.

VERISSIMO, Erico. *Originais do autor: Madrugada, novela inacabada.* 1930. Caderno de notas localizado no Acervo Literário de Erico Verissimo. ALEV 01b0012-1930.

Publicações na imprensa

ALVIM, Teresa Cesário. Os caminhos de Erico se cruzam no Rio. *Manchete,* Rio de Janeiro, [194-?]. ALEV 03e0351-sd.

CAMPOS, Paulo Mendes. Retrato de corpo inteiro. *Manchete,* Rio de Janeiro, 7 set. 1971. ALEV 03a0300-1971.

CASTRO, Marcy de. Erico Verissimo: "um escritor diante do espelho". *O Popular,* Goiânia, jan. 1977. Suplemento Cultural. ALEV 03c0216-1977.

ERICO diz que está cansado de escrever, mas que não vai desistir. *Correio do Povo,* Porto Alegre, 13 dez. 1973. ALEV 03a0029-1970.

GASTAL, Ney; PRZYBYLSKI, Suzana. Erico Verissimo: o homem de Antares. *Correio do Povo,* Porto Alegre, 24 out. 1971. ALEV 03e0025-1971.

GRANDI, Celito de. Somos todos uns mentirosos. *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 19 nov. 1971. ALEV 03e0001-1971.

NEUMANN, Maurício; BRANCHER, Maria Helena. Erico Verissimo. *Mundo Jovem,* PUCRS: Porto Alegre, set. 1974. ALEV 03c0848-1974.

QUEM olhou os lírios do campo e via Clarissa vive "Incidente em Antares". *O Globo,* Rio de Janeiro, 7 dez. 1971. ALEV 03e0157-1971.

RECORTE de jornal com depoimento de Erico Verissimo sobre Fantoches. [ca.1932]. ALEV 03c0324-sd.

UM CERTO embaixador que vai dar o que falar. *Diário de Notícias,* Porto Alegre, 23 mai. 1965. ALEV 03c0071-1965.

VERISSIMO, Erico. A lâmpada mágica. *Correio do Povo,* Porto Alegre, 1º dez. 1929. ALEV 03a1261-1929.

VERISSIMO, Erico. Chico. *Cruz Alta em Revista,* 1929. ALEV 03a0870-1929.

Da constituição e conservação dos acervos literários depende não só a geração de novas possibilidades de estudo literário, mas, muitas vezes, a permanência de um autor na memória e nas leituras do público. O trabalho de acervo é bifronte: uma de suas faces está voltada para o passado e a memória; a outra, para o futuro e a inovação.